FILM

NR 11 (1863)
1985.03.17
ROK XL
CENA 20 ZŁ

PL ISSN 0137–463X
INDEKS 35806

BROOKE
SHIELDS
Fot. Vjesnik

Krótko

WENECJA. Krzysztof Zanussi, który na ubiegłorocznym festiwalu w Wenecji zdobył „Złotego Lwa" za „Rok spokojnego słońca", w tym roku będzie przewodniczył jury tego jednego z najważniejszych festiwali na świecie. **MAGDEBURG.** Kręcono tu niektóre sceny filmu Macieja Wojtyszki „Ognisty Anioł" na motywach powieści Walerego Briusowa. **BELGRAD.** Na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym FEST'85 pokazano „Seksmisję" i „Rok spokojnego słońca". **WARSZAWA.** „W tym domu straszy" – pod takim tytułem Dom Sztuki na Ursynowie zorganizował imprezę poświęconą horrorowi w literaturze, plastyce i filmie. **NEW DELHI.** W ramach Tygodnia Kina Polskiego pokazano: „Jeśli się odnajdziemy" Zajiefuskiego, „Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny" Majewskiego, „Akademię Pana Kleksa" Gradowskiego, „Pastorale heroica" Bielskiego, „Marynię" Rybkowskiego i „Urodziny młodego warszawiaka" Petelskich. Kinematografię naszą reprezentowali Krzysztof Gradowski i Wirgiliusz Gryń. **ŁÓDŹ.** Ignacy Szczepański przygotowuje w WFO godziny film o Jalu Kurku, pisarzu i dziennikarzu, w latach międzywojennych krytyku filmowym i autorze eksperymentalnego filmu. **RZYM.** 24 lutego telewizja włoska RAI rozpoczęła w I programie emisję sześciogodzinnego serialu według powieści Henryka Sienkiewicza „Quo vadis" Franco Rossiego. **KATOWICE.** Przegląd filmów kubańskich zorganizowało Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Kubańskiej. **WARSZAWA.** Instytut Brytyjski pokazuje do 25 marca 13-odcinkowy serial popularno-naukowy BBC „Żyjąca planeta – portret Ziemi" Davida Attenborough.

Seminarium

FILM A FASZYZM WCZORAJ I DZIŚ

W przededniu 40 rocznicy zwycięstwa nad hitlerowską Rzeszą tygodnik „Film" i Instytut Kultury przy Ministerstwie Kultury i Sztuki organizują w dniach 28-30 kwietnia w Jachrance koło Warszawy seminarium „Film a faszyzm – wczoraj i dziś", adresowane do środowisk dziennikarzy i naukowców. Pomysłodawcą imprezy był przedwcześnie zmarły redaktor naczelny naszego pisma Zbigniew Klaczyński. Seminarium ma ambicję pokazania jak ideologia faszystowska wpłynęła na część, zresztą znikomą, światowej produkcji filmowej, przede wszystkim w Niemczech i we Włoszech. Ma także zaprezentować jak film postępowy analizował i demaskował ludobójczy charakter faszyzmu. Organizatorzy zaprosili do udziału naukowców z Europy Wschodniej i Zachodniej. Planują też przedstawienie kilku najwybitniejszych filmów poświęconych tej problematyce – niemieckich, radzieckich, amerykańskich, włoskich, zachodnioniemieckich i polskich. Referaty, komunikaty i udział w dyskusji panelowej zapowiedzieli m.in. prof. Jerzy Kossak, prof. Jerzy Toeplitz, prof. Czesław Madajczyk, prof. Władysław Markiewicz, prof. Franciszek Ryszka, prof. Bogusław Drewniak, dr Waldemar Sznajder, mgr Iwona Wyciechowska-Łysek i red. Krzysztof Kreutzinger.

Elżbieta Kijowska i Krzysztof Tyniec

Dramat pisarza

Epizod Berlin West

Pisarz, człowiek sukcesu, po wyjeździe z zespołem teatralnym na tournée po Europie Zachodniej spotyka kochaną niegdyś kobietę i pozostaje w Berlinie Zachodnim. Jego dramat jest tematem filmu Mieczysława Waśkowskiego „Epizod Berlin West". Scenariusz na motywach powieści Jerzego Oferskiego „Zstąpiłeś na Broadway, Mojżeszu" napisali autor książki i Jan Purzycki. Główne role grają Roman Wilhelmi, Beata Tyszkiewicz i Emilia Krakowska. Zdjęcia rozpoczną się w początkach kwietnia w warszawskim hotelu „Bristol"; w maju ekipa przeniesie się na zdjęcia do Berlina. Operatorem jest Tomasz Wert, scenografię projektuje Anna Bohdziewicz, kostiumy przygotowują Hanna Morawiecka i Eleonora Buhl, a produkcją kieruje Jerzy Rutowicz. Film jest współprodukcją Zespołu „Profil" i zachodnioberlińskiej firmy „Manfred Durniok Production".

Henryk Machalica w „Żaglowcu"

Studenckie próby

Absolutorium

Coraz więcej studentów i absolwentów obu szkół filmowych otrzymuje szanse realizacji filmów absolutoryjnych i dyplomowych w zespołach filmowych. Pod roboczym tytułem „Absolutorium" powstaje w Zespole „Rondo" pełnometrażowy film składający się z trzech nowel.

Filip Zylber, którego pamiętamy w roli Rudolfa w „Sanatorium pod Klepsydrą" Wojciecha Hasa, przygotował według własnego scenariusza nowelę „Nie bój się". Jest to historia żydowskiego chłopca, który – choć wymknął się hitlerowcom i trafił na ludzi gotowych mu pomóc – pokonuje strach i wraca do getta, do swoich. Główne postacie grają Tomasz Łukowski, Hanna Mikuć, Bronisław Wrocławski i Leon Niemczyk. Autorem zdjęć jest Marcin Isajewicz.

Sławomir Kryński w noweli „Żaglowiec" pokaże rodzinne konflikty widziane oczyma kilkunastoletniego chłopca. Występują: Gabriela Kownacka, Henryk Machalica, Sebastian Ryczel i Aleksander Machalica. Zdjęcia wykonał Tomasz Sojka.

Po wybuchu neutronowej bomby rozgrywa się akcja noweli Adama Ustynowicza „Szklanka" ze zdjęciami Romana Płockiego. Główne role grają Danuta Szaflarska i Krzysztof Bauman. Scenografię do wszystkich nowel projektował Paweł Mirowski, a produkcją kieruje Marek Depczyński.

Dyplom

Gra w ślepca

Absolwent łódzkiej szkoły filmowej Dominik Wieczorkowski realizuje w Zespole „Rondo" pełnometrażowy film dyplomowy „Gra w ślepca" na podstawie scenariusza napisanego z Pawłem Mossakowskim. Młody człowiek, chwilowo zajmujący się rozklejaniem plakatów, próbuje zgłębić tajemnicę lewitacji. W filmie występują Marek Walczewski, Krzysztof Tyniec, Ewa Wiśniewska, Elżbieta Kijowska, Monika Ortoś i inni. Operatorem jest Andrzej Jaroszewicz, scenografem Andrzej Przedworski, produkcją kieruje Paweł Rakowski.

Powojenne porachunki

Wkrótce nadejdą bracia

Kazimierz Kutz przygotowuje film „Wkrótce nadejdą bracia" na podstawie sztuki Janusza Krasnego-Krasińskiego pod tym tytułem. Akcja rozgrywa się w pierwszych latach po wojnie w miasteczku na Ziemiach Odzyskanych. Członek podziemnej organizacji ma wykonać wyrok na osobie posądzonej o współpracę z Gestapo. Operatorem jest Wiesław Zdort, scenografem Bolesław Kamykowski, a produkcją w imieniu Zespołu „Kadr" kieruje Wojciech Karmoliński.

Dylematy dojrzewania

Zielone kasztany

W połowie marca Wojciech Fiwek rozpoczyna w Łodzi zdjęcia filmu „Zielone kasztany" według scenariusza napisanego wspólnie z Januszem Gazdą na podstawie powieści Janusza Domagalika pod tym tytułem. Jest to opowieść o wkraczaniu młodych ludzi w dojrzałość, uświadamianiu sobie pewnych dylematów moralnych, poczuciu odpowiedzialności za innych. Operatorem jest Tomasz Tarasin, scenografię projektuje Małgorzata Zalewska, a produkcją w imieniu Zespołu „Rondo" kieruje Jerzy Frykowski.

Frank Beyer w Warszawie

SPORY O „POBYT"

Prawie dwie godziny trwała dyskusja po zorganizowanym przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich pierwszym w Warszawie pokazie głośnego filmu NRD „Pobyt", zrealizowanego na podstawie wydanej ostatnio po polsku powieści Hermanna Kanta pod tym samym tytułem. W wymianie opinii z polskimi filmowcami i dziennikarzami wzięli udział twórcy filmu, reżyser Frank Beyer, znany u nas przede wszystkim z filmów „Nadzy wśród wilków" i „Pięć tusek", dramaturg z Zespołu „Babelsberg" w „DEFIE" Dieter Wolf oraz przedstawiciel Związku Filmowców NRD Günter Schoenfeld. Frank Beyer przypomniał, iż ekranizacja bardzo popularnej w NRD powieści Hermana Kanta dotykającej delikatnej materii niemiecko-polskich stosunków zaraz po wojnie, nie mogła powstać bez pomocy ze strony polskiej kinematografii. I taką wszechstronną pomoc – mimo utrudnień wywołanych wprowadzeniem stanu wojennego – realizatorzy filmu otrzymali.

Jerzy Rutowicz, kierownik produkcji filmu ze strony polskiej, przypomniał, iż zgodnie z zasadami obowiązującymi przy realizacji usług filmowych scenariusz „Pobytu" został przedstawiony Naczelnemu Zarządowi Kinematografii. Również studiowano go bardzo dokładnie w Ministerstwie Sprawiedliwości, zanim zezwolono na realizację zdjęć w więzieniu mokotowskim w Warszawie. Konsultant wskazany przez ministerstwo zatwierdzał wszystkie, najdrobniejsze nawet realia życia więziennego. Polska ekipa włożyła wiele wysiłku, aby każdy szczegół był prawdziwy.

FRANK BEYER: „Po przedstawieniu „Pobytu" pracownikom polskiej ambasady w Berlinie obawiano się, że film ten może być odebrany przez mniej wyrobioną publiczność jako utwór antypolski. Na skutek polskiego protestu wycofany został z konkursowych projekcji zachodnioberlińskiego festiwalu w 1983 roku. Polskie protesty zrobiły filmowi dodatkową reklamę. Zaproszono go na festiwale w Wenecji i w Londynie, pokazywano go na Węgrzech i w RFN. W tym ostatnim przypadku w niewielkiej ilości 5 kopii. Ale w tych dniach ma być emitowany przez stacje telewizyjne. W samej NRD film obejrzało ponad 750 tysięcy widzów, co u nas jest frekwencją rekordową. Polskie protesty miały też pozytywne konsekwencje: bardzo dokładnie przyglądano się nie tylko postaciom Niemców, ale również i Polaków. Różnice, które powstały w ocenie tego filmu, nie powinny być przemilczane, przeciwnie – analizowane i dyskutowane. Opinie, że film jest antypolski, uwłaczają godności wielu znakomitych polskich aktorów, którzy w nim wystąpili".

W dyskusji zabierali głos przede wszystkim twórcy, którzy dobrze pamiętają czas wojny. Nie wysuwali zarzutów pod adresem filmu, który jest wartościowym dziełem artystycznym. „Polacy – wyjaśniał jeden z kontrowersyjnych wątków Włodzimierz Haupe – są w tym filmie przykładowo sprawiedliwi, chłodni, powściągliwi, nie wypowiadają ani jednego zbędnego słowa, nie wykonują niepotrzebnego gestu".

Można też w pewnym sensie zrozumieć pewne zastrzeżenia pod adresem „Pobytu". Film upraszcza problem winy młodziutkiego żołnierza, który zmobilizowany w ostatnim okresie wojny bezpośrednio brał udział tylko w jednym starciu. Taki bohater o niewinnych i czystych rzekomo rękach, to zbyt duże uproszczenie, nawet jeśli za tym kryją się osobiste przeżycia autora powieści Hermana Kanta w mokotowskim więzieniu. Wina Marka Niebuhra nie ogranicza się tylko do jego odpowiedzialności indywidualnej za zbrodnię, za to, czy zastrzelił czy nie młodą Polkę w Lublinie. Jego wina polega również na tym, że z bronią, jako najeźdźca, znalazł się na polskiej ziemi. Autorzy nie stawiają kropki nad „i", nie pokazują dokąd ostatecznie wraca bohater po opuszczeniu mokotowskiego więzienia, do Niemiec czy do obozu jenieckiego. Zabrakło równowagi epickiej w przedstawieniu nie winy i niewinności, lecz zbrodni wojennych i winy zbiorowej.

Mimo tych zastrzeżeń, dobrze się stało, iż SFP pokazało „Pobyt" rozwiewając wokół niego wiele fałszywych mitów. Miejmy nadzieję, że nie były to jedyne pokazy tego filmu w Warszawie, że będą mogli się z nim spierać polscy publicyści i polscy widzowie. (bz)

Janusz Majewski i Frank Beyer

ZA TYDZIEŃ

- **Na wyższym poziomie znaczeń:** KINO WYOBRAŹNI
- **„Maanam"** – CZUJĘ SIĘ ŚWIETNIE: **recenzja**
- **Mechaniczna zabawka w starym stylu:** NOWOŚCI KINA AMERYKAŃSKIEGO
- **W albumie – Lino Ventura:** ŁAGODNY BRUTAL
- POD WULKANEM: **wokół Konfrontacji**
- **Napisał Himilsbach, reżyseruje Janusz Zaorski:** ZABAWA W CHOWANEGO (fotoreportaż)
- **W „Kartkach z kalendarza"** PIERRE RENOIR
- LAURA ŁĄCZ **w portrecie na życzenie**

„Pałac" Tadeusza Junaka

Kino wyobraźni

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Kino imaginacyjne uważane jest zwykle za przeciwieństwo kina realistycznego. Czy nurty te są rzeczywiście przeciwstawne, czy się uzupełniają? Czy wzmocnienie nurtu kreacyjnego w polskim kinie ostatnich lat jest zjawiskiem pozytywnym, czy też niesie z sobą pewne zagrożenia? Podejmiemy te problemy w cyklu artykułów.

OCZYSZCZANIE PRZEDPOLA

Terminy „kino oniryczne", „kreacyjne", „imaginacyjne" tę mają przewagę nad wieloma innymi konstrukcjami intelektualnymi z dziedziny teorii i historii sztuki, że bez trudu można wskazać ich desygnaty. Z jednej strony filmy braci Lumière, z drugiej Méliès, z jednej – Flaherty, Rouch czy Marker, z drugiej – Ken Russell, Fellini, Visconti. A u nas? Wajdzie, Hasowi, Klubie, Marczewskiemu, Szulkinowi można przeciwstawić twórczość Munka, Różewicza, Zanussiego, Kieślowskiego, Barańskiego. Ubiegłoroczny festiwal w Gdańsku, obejmujący filmy z ostatnich trzech lat, ukazał żywotność i prężność nurtu imaginacyjnego w naszym filmie. Od czego zależą owe hossy i bessy kina wyobraźni, jaki to ma ogólniejszy związek z kondycją polskiego kina, społecznym i politycznym kontekstem?

Wbrew pozorom wywołanie sprawy kina imaginacji, wyobraźni, kina onirycznego, czy jak tam wreszcie go nazwiemy, nie jest zabiegiem apolitycznym. Jeszcze bardzo niedawno – po „Pannach z Wilka" Wajdy, „Lekcji martwego języka" Majewskiego, „Arii dla atlety" Bajona, „Zmorach" Marczewskiego czy „Pałacu" Junaka, gdy próbowałem życzliwiej opisać to zjawisko, nazywając kinem kreacji, albo kulturowej refleksji – zostało to przez część środowiska filmowego odczytane jako polityczna perfidia. W ten sposób jakoby próbowano skłócić młodych reżyserów i przy pomocy kina kreacji zadusić nurt niepokoju moralnego. Z łezką w oku wspominam polemikę ze mną red. Jerzego Płażewskiego w „Kulturze" przy okazji recenzji z „Amatora". Jakże była ona elegancka i kurtuazyjna, zwłaszcza w zestawieniu z nieprzytomnymi zamachowymi cepami gromady krytyków w owym czasie obsługujących od strony politycznej kino moralnego niepokoju. Podczas gdy redaktor Płażewski zapytywał cokolwiek retorycznie: „Czy zmniejszony szacunek dla samej rzeczywistości, a zaufanie do własnej wyobraźni nie wyposaży znowu konfliktów współczesnych w apriorycznąą tendencyjność, w dydaktyzm, w schematyzm?", to trwający w amoku politycznego ekstremizmu liberałowie sporządzali listy proskrypcyjne i obiecywali likwidację każdego, kto ośmielił się pokazywać jakieś inne wartości poza moralnym niepokojem.

Polityczny aspekt kina kreacji pobrzmiewał także podczas ostatniego, ubiegłorocznego festiwalu gdańskiego. „Pobrzmiewał" to chyba dobre słowo. Wielu bowiem dziennikarzy notując w swoich relacjach obfitość filmów wyraźnie odstających od poetyki realistycznej, ubolewało jednocześnie, że jest to polityczny unik filmowców od istotnych i aktualnych problemów współczesnej Polski. Zatem kino kreacji jest swoistym substytutem artystycznym tuszującym nieobecność filmów naprawdę ważnych, bo współczesnych i dotyczących nas jako społeczeństwa w tym miejscu i w tym czasie. A to właśnie jest niesłychanie bałamutne, co otwierając dyskusję postaramy się udowodnić.

W teoretycznej perspektywie

Czy rzeczywiście bywa w sztuce tak, że dzieła zrodzone z ogromnej imaginacji, utkane z poetyckiej fantazji, improwizacji, profetyzmu, stanowią alternatywę na śmierć i życie dla dzieł poczętych pod znakiem Arystotelesowskiego mimesis?

Spróbujmy może na sprawę popatrzeć od strony teorii sztuki, a w szczególności estetyki filmu. Nie opuszczając polskiego podwórka i trzymając się dyrektyw Karola Irzykowskiego wyłożonych w „Dziesiątej muzie" trzeba lojalnie zauważyć, że w myśl kryteriów ocen autora „Beniaminka" tak naprawdę wielką sztuką film mógłby się stać dopiero wtedy, gdyby porzucił przypisaną fotografii cechę odbijania rzeczywistości, a zajął się tej rzeczywistości przetwarzaniem, kreowaniem zgodnie z nieograniczoną niczym wolą i potrzebą artystycznego „ja". Dlatego właśnie Karol Irzykowski najwyżej cenił animowany film rysunkowy, gdzie udział nieprzetworzonej artystycznie materii był najmniejszy. Przypominam, że ta pierwsza w Polsce kompletna estetyka filmu wyszła w roku 1924, a jej autorem był znakomity krytyk literacki przenoszący na grunt filmowy wiele kategorii wypracowanych w teorii badań literackich. Warto o tym pamiętać, bo z drugiej strony tenże Irzykowski – jakby kompletnie wbrew własnym kanonom estetycznym – zdefiniował film jako „widzialność obcowania człowieka z materią". Znakomicie więc czuł całą estetyczną odmienność tworzywa filmu, choć nie znajdował dla tej intuicji odpowiedniego wyrazu w hierarchii ocen estetycznych. Ta dziwna sprzeczność – to już tak na marginesie – frapowała wielu późniejszych badaczy estetyki kina Irzykowskiego, choć nie wydaje się, aby komukolwiek udało się ją przekonywająco wyjaśnić.

Dla naszych tu potrzeb wystarczy zapamiętać, że Irzykowski wprawdzie najwyżej oceniał w sztuce moment kreacji, czy wręcz demiurgicznego tworzenia-snucia z pokładów autorskiej świadomości i podświadomości (por. „Patuba") to przecież był na tyle realistą, że film definiował jako obcowanie człowieka z fizycznością świata za pomocą ruchu, ukazywanie świata na jego krawędzi optycznej. Im bardziej ten świat demaskował przed okiem kamery ukryte wewnętrzne przyczyny zdarzeń – tym bardziej należało cenić taki film. Posługując się bowiem nawet nieszczególnie sprawnym narzędziem poznania kino w ten sposób przynosiło widzowi jakieś efekty poznawcze. A właśnie efekty poznawcze, wydzieranie materii skrywa-

ciąg dalszy na str. 4

ciąg dalszy ze str. 3

nych przed człowiekiem tajemnic, uznawane było przez Irzykowskiego za najważniejsze posłanie prawdziwej sztuki. Dlatego na przykład zwalczając młodopolski bałkot poetycko-terminologiczny, Irzykowski gotów był przymknąć oczy na ewidentne fałsze i bałwaństwa rozmaitych pseudonaukowych filipik „durniów w pelerynach", jak nazywano modernistyczną bohemę, bo równie silnie intrygował go cel owych metafizycznych wysiłków młodopolskich poetów i magów, chcących zajrzeć bezczelnie na drugą stronę lustra, poza granice świadomości, śmierci. Pisał wtedy, że w sztuce tak jak i w teorii, narzędzia wiodące do celu poznania mogą być fałszywe, rzecz idzie o to, aby nawet przy pomocy fałszywych miar dobrze mierzyć.

Oczywiście nie miejsce tu i nie pora na wyjaśnienie, dlaczego Irzykowski najwyżej oceniając kreacyjne predyspozycje filmu, najwięcej miejsca poświęcił równocześnie filmowi tworzonemu – jak sam pisał – pod prawem zwierciadła, a więc swoistej repliki mimesis, czy jak to dziś określiliby semiolodzy – w konwencji fotograficznej reprodukcji rzeczywistości. Może gdyby już wtedy były filmy Felliniego i Kena Russella, Tavianich czy Roucha, to taka alternatywa mogłaby się zamienić w układ biegunów wzajemnie komplementarnych, a nie wzajemnie się wyłączających.

Widoczna u Irzykowskiego opozycja: czy istotą kina jest jego natura „znakowa" (kreacja), czy „reprodukcyjna" (odwzorowanie rzeczywistości), pojawia się dość często i jest rozmaicie interpretowana przez wielu innych krytyków i teoretyków. I tak np. Rudolf Arnhem w swojej estetyce akcentował raczej znakową naturę kina, podczas gdy np. duchowy przywódca nowej fali francuskiej André Bazin twierdził, że film jest mechaniczną kopią rzeczywistości. Nie będziemy tu mnożyć dalszych przykładów, bo i Canudo, i Delluc i Balazs, i Kracauer i wielu, wielu innych, wciąż w swoich rozważaniach do owego dylematu dochodziło, opowiadając się za jednym z dwóch możliwych sposobów.

Nie tak dawno pojawiły się w badaniach teoretycznych pewne koncepcje kompromisowe. Nie sięgając daleko, chciałbym się tu posłużyć fragmentem rozważań naszego redakcyjnego kolegi Aleksandra Ledóchowskiego (któż z nas w czasach młodości nie bywał teoretykiem?), zawartym we „Wstępie do badania dzieła filmowego": „»Reprodukcja« czy »znak« – w tym przypadku dylemat pozorny, gdyż pojęcia te nie wykluczają się, nawet nie tyle uzupełniają, ile zastępują; ich użyteczność poznawcza jest ta sama. W „»reprodukcji« zawarte jest pojęcie »znaku«, a w »znaku« »reprodukcji«. (...) W pewnych wypadkach dzieło filmowe jakby zastępuje rzeczywistość, gdy w innych – egzystuje poza rzeczywistością. Raz jest jakby »reprodukcją«, innym razem jakby »znakiem«". To słówko „jakby" nie mogło się oczywiście podobać słynącej z precyzji, dziś już chodzącej w profesorskiej todze Alicji Helman (z której książeczki „O dziele filmowym" fragment ten przytaczam). Postawiła więc kropkę nad „i": „Każde dzieło filmowe, każdy poszczególny obraz ma zarówno cechy »reprodukcji«, jak i »znaku«. Mogą one występować w różnych proporcjach i układach, a nawet zbliżać się do biegunów skrajnych (...) mogą stać się podstawą dla różnych propozycji typologicznych. Stąd wywodzą się podziały na linię »lumière'owską« i »meliès owską« w kinematografii, na twórców »wierzących w rzeczywistość« i »wierzących w obraz«, czy wreszcie na film »kreacyjny« i »reprodukcyjny«..."

Myślę, że na razie starczy tej teorii, która chyba bezdyskusyjnie potwierdza naturalną dwutorowość rozwoju sztuki filmowej, wynikającą nie z żadnych tajemnych knowań politycznych manipulatorów, ale z natury samego tworzywa filmowego, ruchomej, dźwiękowej fotografii.

Mówią filmy

Filmy „lumière'owskie" i „meliès owskie", „wierzące w rzeczywistość" i „wierzące w obraz", „kreacyjne" i „reprodukcyjne". Oczywiście nie popadajmy w przesadę z tą typologią, bo może się okazać, że najdoskonalszym obrazem czystego znaku, czyli czegoś, co jest kompletnie pozbawione cech odtwarzających rzeczywistość, jest komputerowa abstrakcja, *eo ipso* odpowiednik czystej abstrakcji rysunkowej artysty samotnika, którą najwyżej cenił Irzykowski w ramach swojej estetyki kina. Inna możliwość zaistnienia ideału „znaku" nie istnieje, bo każde zdjęcie fotograficzne najbardziej nawet wyrzeźserowanej (zakomponowanej, ukształtowanej), rzeczywistości materialnej, oprócz założonej przez twórcę znakowej natury ma, bo musi mieć, naturę reprodukcyjną, opisującą wygląd fotografowanego obiektu w bogatszym kontekście, aniżeli ten zamierzony przez twórcę. Rzeczywistość – mówiąc inaczej – oprócz tego, co chce wyeksponować reżyser, zawsze pokaże jeszcze swój materialny naddatek, pierwotnie nieprzewidziany, bo nie wzięty pod uwagę. Tu przytoczę scenę z filmu, którą często swego czasu cytował Aleksander Jackiewicz. Oto zbliżenie twarzy mówiącego z przejęciem bohatera, usiłującego przekonać widza do jakiejś swojej idei; a tu tymczasem na kołnierz wyłazi jakiś pajączek i nasza – widzów – uwaga, w sposób kompletnie niezamierzony przez twórcę koncentruje się właśnie na nim. Reżyser z kategorii „wierzących w obraz" natychmiast zatrzymałby kamerę i robala z planu usunął, gdyż ten osłabia upragniony i założony przez twórcę efekt zbliżenia. Reżyser „wierzący w rzeczywistość" kręciłby dalej, prowadząc kamerę zgodnie z kierunkiem ruchu pajączka, co może by w efekcie wyeliminowało poza kadr twarz wciąż mówiącego człowieka, ale przecież całość wzbogaciłaby się o nową znaczeniową wartość, przez twórcę nieprzewidzianą, a może przez swą przekorę, dowcip, ironię, czy co tam jeszcze – pogłębiającą sens utworu. Elementem wnoszącym znaczenie okazuje się tedy sama fotografowana materia, o ile – jak chciał Bazin – zostanie uważnie wysłuchana i przez kamerę wyspowiadana ze wszystkich swych ukrytych sensów.

„Aria dla atlety", Filipa Bajona

Oczywiście im film bardziej ufa rzeczywistości, tym bardziej staje się paradokumentalny, aż do mechanicznej reprodukcji strumienia życia włącznie. W pewnym momencie może przypominać nasz normalny ogląd rzeczywistości. Tym smutniejszy i nudniejszy, że kamera, postawiona martwo w jednym punkcie rejestruje np. życie ulicy, „jak leci", nie pokazuje nic, co mieści się poza jej polem widzenia. W tym sensie nasze ruchome oczy są o wiele lepszym reżyserem rzeczywistości, myszkując z lewa na prawo od planów ogólnych do zbliżeń, „lecąc" panoramami etc. Dalej jest po prostu estetyczna ściana.

Kiedy jednak wyjaśniliśmy już sobie teoretyczne założenia owej kinematograficznej ambiwalencji toczącej kino od jego narodzin, to trzeba także zdać sobie sprawę z ideologicznych konsekwencji opowiedzenia się twórcy po jednej lub drugiej stronie. Słowa „ideologia" używam tu bardzo szeroko i proszę nie łączyć go np. z przymiotnikami socjalistyczny, czy kapitalistyczny. Idzie raczej o to, jakie możliwości i warunki komunikacji między artystą i odbiorcą stwarza jedna i druga droga.

Znowu cokolwiek upraszczając skomplikowaną problematykę este-

„Zmory" Wojciecha Marczewskiego

tyczną trzeba powiedzieć, że kino reprodukcji, trzymające się bliżej konkretnych realiów, wydaje się bardziej wiarygodne poprzez możliwość łatwej weryfikacji prezentowanych zdarzeń, znajomych widzowi z rzeczywistości pozaekranowej. Już za czasów Griffitha i Eisensteina, którzy zachłannie rozwijali znakową, kreacyjną stronę filmu, tworząc montaż atrakcji i montaż intelektualny, operując kontrapunktem, typażem, etc. – przy pełnym podziwie dla osiągniętego poziomu estetycznej samodzielności filmu, jego odmienności od reszty sztuk – pojawiły się głosy przestrzegające przed nadto perswazyjnym charakterem tego kina. Kiedyś w rozmowie z Josielianim, a ostatnio z Nikitą Michałkowem, opublikowanych na łamach „Filmu", pytałem tych reżyserów młodszego pokolenia twórców radzieckich o stosunek do Eisensteina. Oddając mu hołd jako kodyfikatorowi nowych dróg rozwojowych dziesiątej muzy, obaj twórcy ze sporą rezerwą odnosili się do owej „żelaznej logiki" intelektualnego montażu rozmaitych elementów wybieranych dość arbitralnie z rzeczywistości, po to, by w nowym ekranowym kontekście znaczyły wyłącznie to, co chce reżyser swoim widzom powiedzieć. Tylko to i nic innego. W „Starym i Nowym" buhaj to już nie buhaj, tylko symbol płodności, a centryfuga ma oznaczać zwycięstwo idei kolektywizmu. Obaj reżyserzy uważali takie zabiegi za nieuzasadnione, zniewalające wyobraźnię odbiorcy, zbyt namolnie wskazujące palcem, na co ma patrzeć i co ma o tym myśleć. Pytali: „A gdzież jest wolna wola widza, gdzie demokracja?

W tym sensie ma na pewno rację Jerzy Płażewski, kiedy w cytowanym na początku artykule przestrzega przed pułapkami nadmiernej, autorskiej pyszałkowatości, przejawiającej się w próbach zniewolenia emocji i racji widza za pomocą wspaniałej, kreacyjnej, onirycznej poetyki, zwłaszcza gdy to zbiegnie się z podporządkowaniem schematyzmowi lub co gorsza mitowi. Warto tu zestawić filmy Andrzeja Wajdy i Andrzeja Munka z czasów szkoły polskiej. Wybitnie kreacyjnemu, symbolicznemu kinu Wajdy, nawiązującemu do mitologii narodowej, przeciwstawia się racjonalistyczne, jakby bliższe potocznemu doświadczeniu historycznemu filmy Munka, ową mitologię rewidujące. Przetrwawia? Niektórzy tego próbowali. Ja myślę, że obie te wielkie osobistości polskiego kina wzajemnie się uzupełniają. Warto jednak zauważyć, że kiedy Munk na chłodno analizuje mechanizmy mitologii narodowej, takie terminy i pojęcia jak „bohaterstwo", „patriotyzm", „poświęcenie", zawsze nakłuwając balony tromtadracji narodowej, to Wajda w wielu przypadkach daje się uwodzić mitom i narodowym symbolom. Tu jakby zatraca poczucie dystansu do historiozoficznie skomplikowanego i wcale nie jednoznacznego problemu. Daleko gdzieś, ą równocześnie blisko, w tyralierze szwoleżerów, w śniegach rosyjskich stepów, w otchłani powstańczych kanałów, na śmietniku (historii?) wciąż umiera Polak, dogorywa los polski oszukany i przegrany. A przy tym siła fantazji, zbitek skojarzeniowych, odwołań do wspólnych archetypicznych emocji jest tak ogromna, że nawet nie wierząc – wierzymy, nie chcąc – płaczemy, nienawidząc – kochamy. Bo siła perswazji owej wielkiej kreacji jest porażająca. Niebezpieczeństwo wywołania w widzu reakcji nieracjonalnych, skojarzeń fałszywych, podawania za fakty rzeczy nieprawdziwych (np. nie było szarży ułanów na czołgi w 39), zaagitowania do działań przynajmniej dwuznacznych politycznie, czy moralnie – takie niebezpieczeństwo w przypadku kina kreacji jest duże.

Ale też nie popadajmy w przesadę. Równie znakomicie można kłamać i odwracać kota ogonem operując najczystszą formą reprodukcji filmowej, czyli dokumentem. Zrobił to ten sam Wajda w „Człowieku z marmuru" prezentując sposób fabrykacji optymistycznych dokumentów filmowych w latach pięćdziesiątych. A przecież, jak uczą doświadczenia z „Die Deutsche Wochenschau", kłamać można wspaniale pokazując nawet stuprocentowo prawdziwe kroniki filmowe.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Drugą część artykułu „Oczyszczanie przedpola" zamieścimy w następnym numerze.

Żukowscy

27 stycznia zmarł na atak serca Witold Żukowski, scenarzysta i reżyser filmów dokumentalnych i oświatowych. Niedawno wrócił z Bukaresztu, gdzie kwalifikował rumuńskie filmy na festiwal krakowski. Jeszcze w ostatni czwartek przed tragiczną niedzielą brał udział w warszawskiej naradzie poświęconej sprawom krótkiego metrażu. Na ten rok został mianowany przewodniczącym komitetu organizacyjnego krakowskich festiwali – miałem więc szansę poznania go bliżej – dotychczasowe z nim spotkania były krótkie, takie właśnie okolicznościowe lub przypadkowe – z okazji jakiejś narady, festiwalu, przeglądu. Lubiłem, gdy zabierał głos w dyskusjach – zawsze mądrze i niedługo. W Łodzi na festiwalu filmów społeczno-politycznych był członkiem jury i wiem, że za jego między innymi sprawą tak dobrze został ułożony program imprezy i taki a nie inny zapadł werdykt. Pogadaliśmy w przerwie na schodach, raz i drugi.

W którymś z tygodników filmowych zamieszczono kiedyś zdjęcie filmowej rodziny – Jadwigi, Witolda i ich syna Jacka. Nie potrafię tego zdjęcia odnaleźć, mam go w pamięci. Odnalazłem inne, ilustrujące artykuł Alicji Iskierko w 24 numerze Magazynu Filmowego z 1969 roku, poświęcony twórczości Jadwigi Żukowskiej.

Uśmiechnięta Jadwiga i trochę nachmurzony, ładny, czupryniasty chłopiec. I podpis: „Jadwiga Żukowska z synem Jackiem, którego pasją jest artystyczna fotografia". I wyrósł syn na znakomitego operatora – zręczny, sprawny fizycznie, z własną wizją oglądanego świata. Sprawność fizyczna pozwalała mu na dokonywanie zdjęć wręcz karkołomnych – jak choćby w filmie matki „Darek Dziedzioch". Współpracował z matką i z ojcem, choć każde z nich miało inne wymagania, inne zainteresowania artystyczne, inny temperament.

Jacek Żuk-Żukowski zmarł nagle 30 października 1981 roku. Przy każdym spotkaniu z Jadwigą czułem jej ból, smutek, cichą rozpacz, ta rozpacz nie wietrzała. Z Witoldem nigdy o Jacku nie rozmawiałem.

Witold Żukowski zrealizował ponad 80 filmów i tematów do wychodzącego kiedyś periodyku popularnego „Czy wiecie że...". Szesnaście filmów Żukowskiego uzyskało nagrody, wyróżnienia i dyplomy na festiwalach krajowych i międzynarodowych. Jak to w praktyce WFO było i jest: każda nowa sprawa, każdy nowy temat wymaga od realizatora nowych studiów, bo najpierw musi być poznanie a dopiero potem kino, a pogodzić kino i wiedzę, wiedzę tę do przekazania, nie jest łatwo.

Po ukończeniu studiów w łódzkiej szkole filmowej Żukowski rozpoczynał właśnie od realizacji tematów – „Nikotyna", „Dokładny czas". To były pierwsze kroki. Za film „Nowoczesna alchemia" Żukowski otrzymuje I nagrodę w kategorii oświatowej na pierwszym festiwalu krakowskim, wyróżnienie na Międzynarodowym Przeglądzie Filmów w Warszawie i nagrodę specjalną na I Przeglądzie Filmów Technicznych w Warszawie. Żukowski realizuje filmy dotyczące różnych dziedzin techniki i przyrody, potem filmy dokumentalne, często o wyraźnym publicystycznym profilu. Ale w tym rozbieganiu tematycznym, w programowych wymogach wytwórni, w chęciach własnych nareszcie – trzeba było odnaleźć siebie. Żukowski zwraca się w kierunku folkloru i etnografii. Fascynacja sztuką ludową jest wyraźna w filmie z 1962 roku – „Kwiaty z Zalipia". Myślę, że bardzo ważnymi filmami w jego twórczości były „Łęczyckie świątki i demony", ale przedtem jeszcze przepiękny film „Frasobliwy", poświęcony przydrożnej figurze zasmuconego Chrystusa. Jeszcze na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych realizuje filmy popularnonaukowe i dokumentalne („Września jest w Wielkopolsce", „Ludzie z Warmii", „Plebiscyt – Powiśle, Warmia i Mazury rok 1920"). Potem już niemal wyłącznie poświęca się właśnie etnografii, realizuje – między innymi – króciutkie filmy dla telewizji. Wziął na siebie w sposób świadomy i odpowiedzialny obowiązek rejestracji zamierających zjawisk obyczajowych, zamierających dziedzin sztuki ludowej i ludowego rzemiosła. W jego filmach ożywają gliniane garnki, instrumenty muzyczne, diabły drewniane, świąteczne choinki i zaprzeszłe obyczaje, śmigusy-dyngusy i jankowe wianki.

Na ile wystarczało mu sił i czasu starał się ocalić od zapomnienia wszystko, co odchodziło bezpowrotnie w przeszłość. Ostatni film Żukowskiego, jaki widziałem, nazywał się „Lać świątło" i poświęcony był staremu mistrzowi odlewającemu świece i gromnice chyba jeszcze średniowiecznym sposobem. Piękna pasja – przedłużać życie ludzi, przedmiotów, dzieł sztuki – dla zachowania ciągłości kultury narodu.

Maciej Łukowski, autor broszurki „Witold Żukowski – zarys biografii twórczej" pisze m.in. „Żukowski coraz chętniej obserwuje sytuację obrzędów; rejestruje stan zachowania dawnych obyczajów w konkretnym współczesnym wymiarze, tam, gdzie mieszają się i ubiory, i obrzędy, i świadomość". Filmowa rodzina Żukowskich istnieje na fotografiach i w pamięci ich przyjaciół, w myślach i w sercu Jadwigi – matki i żony. – Jadziu, nie potrafię Cię pocieszyć, po prostu brak mi słów, takich słów w ogóle nie ma.

W kolejce przed konsulatem

O realizacji filmu Wiesława Saniewskiego „Sezon na bażanty"

Wiesław Saniewski jest wyjątkiem potwierdzającym regułę. Regułą jest to, że aby kręcić profesjonalne filmy, trzeba ukończyć szkołę filmową. Wyjątki od tej reguły można policzyć na palcach. W kinematografiach zachodnich reguły są akurat odwrotne, tam rzadko który znany reżyser legitymuje się dyplomem filmowej uczelni. Ale w naszych warunkach Wiesław Saniewski doszedł do reżyserii oryginalną drogą. Ukończył matematykę na uniwersytecie, potem zajął się publicystyką. Pisał reportaże i felietony filmowe, wydał kilka książek. Napisał kilka scenariuszy i wreszcie nakręcił film telewizyjny „Wolny strzelec". W roku 1983 zrealizował swój pierwszy film kinowy „Nadzór" (recenzowaliśmy go w nr. 10). Film wyprodukowany w Studio Filmowym im. K. Irzykowskiego otrzymał w r. 1984 doroczną nagrodę federacji DKF „Don Kichot". Teraz Saniewski kręci swój drugi pełnometrażowy film – „Sezon na bażanty".

Nie tylko aktorzy mogą zmieniać rolę, udawać rycerzy, gangsterów czy polityków. W filmie rozmaite role przydziela się także przedmiotom. Pomalowane deski mogą udawać zamek, miniaturowa makieta – Nowy Jork, a Bałkany mogą „zagrać" jako Dziki Zachód. W „Sezonie na bażanty" budynek klasztoru karmelitanek we Wrocławiu występuje w roli konsulatu polskiego w Austrii. Szary, masywny dom z kamiennymi gzymsami i kolumnami ukryty jest w głębi ogrodu okolonego wysokim parkanem. Wzdłuż tego ogrodzenia i wokół bramy z kutego żelaza stoi, jak przylepiona do sztachet, spora kolejka. W filmie „zagra" nie tyle sam budynek, ile właśnie ta brama i parkan. W kolejce przeważają ludzie młodzi, na ogół nieźle ubrani, rozgadani. Tylko przed samą bramą, gdzie kolejka rozlewa się w bezładnym ścisku, stoi grupka starszych mężczyzn.

Ubrani są mniej szykownie niż reszta kolejki, to bardziej tacy cwaniacy-kombinatorzy, niż turyści.

– Co się pchasz? – jeden z nich właśnie zatrzymuje przepychającego się mężczyznę i towarzyszącą mu ładną dziewczynę. – Kolejka obowiązuje wszystkich. Tam jest koniec – mężczyzna odsyła tę parę na daleki koniec.

– Co, dlaczego taka kolejka? – pyta Paweł (Cezary Harasimowicz).

– Każdy ma coś do załatwienia – wzrusza tamten ramionami.

Rzecz rozgrywa się w niedalekiej przeszłości. W Polsce zaczął się kryzys. Obozy przejściowe w Austrii przepełnione są Polakami wyruszającymi w świat, a przed konsulatem w Wiedniu tłumnie stoją ci, którzy chcą przedłużyć paszporty, dostać konsularne, wysłać zaproszenia... Kto ich zresztą wie, „każdy ma coś do załatwienia". Ale Paweł i jego dziewczyna Majka (Anna Kazimierczak) mają do załatwienia sprawę szczególną. Paweł przyjechał do Austrii w pogoni za swoją byłą żoną.

Kiedyś się kochali, potem się rozeszli. Zostało dziecko. On je czasem odwiedzał. Ona poznała innego i postanowiła zacząć od nowa. Dostała paszport, zabrała dziecko i z tym drugim wyjechali do Austrii. Do tego momentu historia byłaby dosyć banalna, bo takich, którzy wyjechali i tylko z pocztówek na Święta wiemy, że żyją i jakoś sobie radzą, jest wielu. Ale Paweł wyrusza w ślad za Anką, swoją byłą żoną, z mocnym postanowieniem odzyskania syna. Zamierza odnaleźć Ankę, porwać dziecko i przewieźć je z powrotem do kraju. Plan jest dosyć szaleńczy, lecz Paweł, przyzwyczajony do sukcesów mistrz sportowy i despotyczna osobowość, nie uznaje żadnych przeszkód. Teraz chce zdobyć w konsulacie nowy paszport, w którym wpisany byłby jego syn. Nie zamierza też stać kilku dni w ogromnej kolejce interesantów.

Paweł i Majka odchodzą, chwilę rozmawiają. Potem Majka zawraca pod konsulat, zatrzymuje spacerującego policjanta. Uśmiecha się, przekonuje, wreszcie policjant idzie do bocznego wejścia i przekazuje stojącemu wewnątrz pracownikowi konsulatu wizytówkę. Chwilę później przywołuje Pawła i wprowadza go do środka bocznym wejściem. W konsulacie Paweł będzie musiał z tupetem nakłamać, żeby uzyskać dokumenty dla rzekomo chorego syna, którego chce odtransportować do kraju. Ale na razie jedna z kolejnych przeszkód pokonana.

„U nas bohater musi być pozytywny. Od początku do końca czysty jak kryształ, biały jak »lelija«. Tak, jakby bohater dwuznaczny, nie mówiąc o wykolejeńcu i szui, obniżał zaraz rangę dzieła lub godził bezpośrednio w ustrój". To są słowa Saniewskiego z jednego z jego felietonów, kiedy jeszcze zajmował się filmami z pozycji żurnalisty. W „Sezonie na bażanty" nadal protestuje przeciwko czarno-białym bohaterom. Nie ma w tym filmie jasno określonych racji, ani pozytywnych bohaterów. Nie było ich także w życiu, bo tematy do filmów Saniewski bierze, jak się to mówi, z życia. „Sezon na bażanty" oparty jest na autentycznych historiach, kiedy to rozdzieleni granicami rodzice walczyli o dziecko. I tak jak w filmie racje były podzielone.

Wrocławską ulicę trochę ucharakteryzowano. Przed bramą stoi kilka zachodnich samochodów. W głębi bocznej uliczki ustawiono wielką reklamę butów „Salamandry". Zdjęcie egzotycznej kobiety obok buta, wszystko w wymiarach pięć metrów na trzy, wygląda trochę obco, ale dodaje blichtru. Znów willa „konsulatu" i brama, lecz na planie pojawiają się inni aktorzy. Ewa Błaszczyk gra Ankę – blond loczki, skromny płaszczyk, nic z supermodnych ciuchów, w których paradują Majka i Paweł. Towarzysz Anki, Krzysztof (Jarosław Kopaczewski) też wygląda dość niepozornie. W okularach, kurtce budrysówce, sprawia wrażenie stereotypowego studenta. To z nim Anka wyjechała do Austrii. A teraz chce wracać.

Krzysztof przekonuje Ankę, ciągnie ją za ramię.

– Urządzimy się i ściągniemy go. Przecież są sposoby. I przestań być taka naiwna. Nikt ci nie odda paszportu, nikt. Oni doskonale wiedzą, że masz już wizę, a wiz nie dostaje się bez powodu. Ale Anka, głucha na prośby Krzysztofa maszeruje wzdłuż kolejki i staje na jej końcu. Jeszcze chwilę się kłócą, wreszcie on odchodzi. Anka nie potrafi dostać się do konsulatu posługując się tupetem i sprytem jak Paweł. Zresztą, Krzysztof ma rację, jej sprawa jest raczej przegrana.

Zapada zmrok. Anka siedzi skulona niemal na końcu koczującej kolejki. Przysypia, budzi się na chwilę. W Krzysztofie nie znalazła oparcia, Paweł zabrał jej dziecko. Zmarznięta i zdeterminowana będzie tkwić na tym murku całą noc.

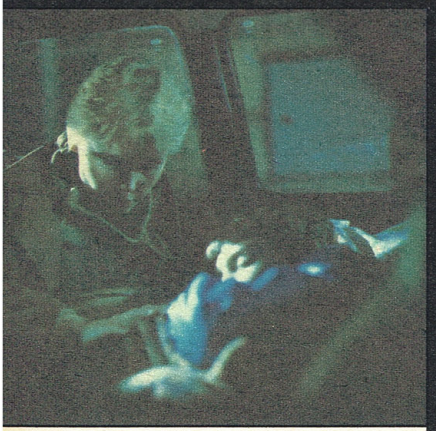
NINA SŁAWIŃSKA

Zdjęcia ROMAN SUMIK

Scenariusz i reżyseria: Wiesław Saniewski. Zdjęcia: Zbigniew Wichłacz. Kierownik produkcji: Jerzy Szebesta. Scenografia: Tadeusz Kosarewicz, Kostiumy: Iwona Szymańska. Wykonawcy: Ewa Błaszczyk, Anna Kazimierczak, Cezary Harasimowicz, Jarosław Kopaczewski, Beata Tyszkiewicz, Zdzisław Wardejn, Ryszard Kotys i Inni. Produkcja: Zespół „Oko".

Anna Kazimierczak i Cezary Harasimowicz

Szansa buntownika



Ewa Błaszczyk i Tomek Kaczmarek

Jarosław Kopaczewski i Cezary Harasimowicz
Jarosław Kopaczewski i Tomek Kaczmarek

BŁĘKITNY GROM

BLUE THUNDER. Reżyseria: John Badham. Wykonawcy: Roy Scheider, Warren Oates, Candy Clark, Daniel Stern i inni. USA, 1982

„Fascynujący film! Jego głównym bohaterem jest śmigłowiec". Oto opinia o „Błękitnym Gromie", jaką często się słyszy. Pochwała wątpliwa, bo sugeruje, że maszyna jest tu ważniejsza od ludzi. Ale tak ten film jest na ogół odbierany: jako techniczny popis.

Akcja filmu toczy się wśród policjantów amerykańskich, członków brygady śmigłowcowej, odbywającej loty patrolowe nad Los Angeles. Murphy (Roy Scheider) jest funkcjonariuszem uczciwym i zarazem niepokornym. Gdy wpada na trop prowokacji przygotowywanej przez władze, wszczyna śledztwo na własną rękę. Prowadzi to do konfliktów, których ostateczną konsekwencją są walki powietrzne nad miastem, z udziałem śmigłowców i samolotów myśliwskich. Jest to widowisko olśniewające; czy jednak zawiera w sobie jakiś autentyczny dramat? Motyw uczciwego policjanta, który przeciwstawia się nieuczciwym przełożonym, powraca w kinie amerykańskim często, w różnych odmianach i kontekstach („Bullitt", „Serpico", „Na granicy"); tak często, że bunt funkcjonariusza-idealisty stał się już szablonem. Istnieją minimalne szanse, by w tym kręgu tematycznym udało się znaleźć jakieś nowe prawdy o istocie władzy, czy choćby o ludziach w tę władzę uwikłanych.

A jednak: w filmie „Błękitny Grom" rzecz się udała. Zafascynowani rozmachem scen – zapewne nie zwracamy uwagi na ich podteksty, znaczenia, sens. A tymczasem sens, jak się zdaje, wart jest odczytania.

Ten sens objawia się już w pierwszych scenach filmu. Widzimy tam szefa brygady „Astro", wydającego zlecenia służbowe podwładnym. Murphy w tym czasie jest zajęty sobą: na specjalnym zegarku sprawdza swoje subiektywne wyczucie upływu czasu. W końcu jednak siada za sterami. Następuje scena startu: Murphy sięga do kolejnych przełączników, przycisków – i sprzęt ożywa, maszyna posłuszna Murphy'emu wznosi się w powietrze, leci nad miastem, mija w zasięgu ręki drapacze chmur, wieże kościelne... Są to sceny pełne zdumiewającego piękna; nic dziwnego, że pomocnik Murphy'ego, młody debiutant, sławi poetycki urok i czystość takiej służby. Wszelako rzeczywistość przywołuje go do porządku. Nadchodzi rozkaz, śmigłowiec włącza się w pościg za bandytami. Znika poetycki urok, pojawia się brutalność i okrucieństwo. Bandyci maltretują zakładników, strzelają do wszystkiego, co im zagraża, także do wiszącego nad ich głowami helikoptera. Murphy musi dokonywać cudów zręczności, by uniknąć katastrofy – i doprowadzić akcję do pomyślnego końca.

Sens prologu: Murphy wykonuje zadania trudne, odpowiedzialne i niebezpieczne. Tak było dawniej, gdy służył w wojsku; tak jest teraz, gdy służy w policji. W codziennej służbie potrzebny jest sprzęt: zegarek, radio, samochód, ale przede wszystkim śmigłowiec. Co więcej, potrzebna jest jak najlepsza znajomość sprzętu, wyczucie jego możliwości i ograniczeń. I otóż Murphy jest w tej dziedzinie prawdziwym mistrzem, osiągnął pełne zespolenie ze sprzętem. Chciałoby się powiedzieć: żyje w stałej symbiozie z zegarkiem, samochodem czy śmigłowcem.

Aliści to życie w symbiozie ma, jak się stopniowo okazuje, pewne niekorzystne konsekwencje. Przede wszystkim – odczłowiecza. Murphy ufa przyrządom,nie ufa ludziom; potrafi porozumieć się z maszyną, nie potrafi z człowiekiem. Napotykając trudności – natychmiast ucieka w świat techniki, bo tam czuje się bezpieczniejszy. Kłótnia z szefem kończy się znamienną reakcją: Murphy siada do samochodu i urządza sobie wyścig slalom przy wyjeździe z podziemnego garażu (swą zręczność sprawdza – jakże by inaczej! – na zegarku). Kłótnie z dziewczyną trwają stale. Murphy i Kate rozumieją się najlepiej, gdy rozmawiają za pośrednictwem przyrządów (radio, przystawka magnetofonowa do telefonu); gdy jednak dziewczyna zjawia się we własnej osobie, Murphy odruchowo sięga po rewolwer... Powstaje pewnego rodzaju mechaniczno-elektroniczna izolacja, powiększana dodatkowo przez fakt, że Murphy jest – można to tak nazwać – zawodowym podglądaczem: podczas lotu obserwuje sceny z codziennego życia, ale nie bierze w nich udziału. Więc izolacja – którą Murphy źle znosi, ale z której nie potrafi się wyrwać. Jest coraz bardziej zależny od sprzętu, niby narkoman od narkotyku. Stąd stresy, wewnętrzne spięcie.

To tylko jedna z konsekwencji. Są inne. Widzieć świat z lotu ptaka – to znaczy postrzegać jego piękno, spełnić odwieczne ludzkie marzenia o lataniu. Ale znaczy także: widzieć i wiedzieć więcej od zwykłego śmiertelnika. Krajobraz miejski jawi się jako wielki, dokładny plan w skali 1:1, na którym – dzięki odpowiedniej technice – można przyjrzeć się każdemu obywatelowi. Jeśli zaś można, to dlaczego z tej możliwości nie skorzystać? Stąd już tylko krok do nadużycia władzy; tej władzy, którą Murphy, z racji swego munduru, reprezentuje.

Taka jest sytuacja wyjściowa fabuły. Potem zjawia się tytułowy Błękitny Grom, śmigłowiec-rewelacja. Rodzi się ze wschodzącym słońcem, przy wtórze wagnerowskiej muzyki, niby symbol

ciąg dalszy na str. 8.

ciąg dalszy ze str. 7

nowej epoki. I nic dziwnego: Błękitny Grom stanowi spełnienie tych możliwości, które w formie załążkowej zostały pokazane poprzednio. Jest to przede wszystkim doskonała maszyna do zabijania. Ale także – maszyna do obserwacji i zapamiętywania. Konwencjonalny helikopter sprawiał, że pilot widział i wiedział więcej niż przeciętny obywatel. Błękitny Grom – dzięki urządzeniom obserwacyjno-nasłuchowym, dzięki połączeniom z komputerowym „bankiem pamięci" – sprawia, że pilot widzi, słyszy i wie wszystko. Że ma dostęp do dorobku całej ludzkości, a przynajmniej do dorobku wszystkich służb policyjnych.

Błękitny Grom potęguje więc możliwości maszyny; ale potęguje także zależność ludzką od maszyny, z wszystkimi nieprzyjemnymi konsekwencjami. Izolacja mechaniczno-elektroniczna staje się bardziej dotkliwa, bo pilot znacznie więcej mechanizmom zawdzięcza. A co najważniejsze: śmigłowiec, który jest urzeczywistnieniem formuły „wszystko widzieć, wszystko słyszeć, wszystko rejestrować, wszystko zapamiętać" – staje się naturalnym sprzymierzeńcem ludzi marzących o władzy. I nic dziwnego, że policjant Murphy wpada na trop politycznej intrygi.

Czyjej? Odpowiedź na to pytanie może się wydać bez znaczenia. W filmach sensacyjnych – nawet takich, które wykorzystują formułę *political fiction* – spisek skorumpowanej elity ma na ogół charakter anonimowy i umowny. Otóż warto odnotować, że w filmie „Błękitny Grom" jest jednak inaczej: konkretne ośrodki władzy zostają tu nazwane po imieniu. Wiadomo więc, że cudowny śmigłowiec został skonstruowany na zamówienie armii; że armia swój prototyp wypożyczyła policji. Ściśle: centrali policji federalnej, czyli FBI. Z kolei policja federalna opracowała tajemniczy plan THOR – i żąda współpracy od władz lokalnych. A więc od zarządu miasta, od tamtejszej policji.

O tym wszystkim Murphy początkowo nie wie. Wpada na trop intrygi sprzecznej z prawem, porywa więc „cudowną broń" i rozpoczyna akcję na własną rękę. Z pozoru chodzi tylko o to, by dostarczyć kompromitujące materiały do telewizji. Ale spiskująca władza nie chce do tego dopuścić, wysyła przeciwko Murphy'emu całą latającą flotę. Murphy musi więc uciekać, walczyć, chować się wśród drapaczy chmur, pod mostami. W tym wielkim widowisku znajdują swą kulminację wszystkie motywy filmu. Murphy walczy o ujawnienie spisku; zarazem – buntuje się przeciwko formule „wszystko widzieć, wszystko słyszeć, wszystko rejestrować". Buntuje się także przeciw swej mechaniczno-elektronicznej izolacji. Ale ten bunt jest możliwy tylko dzięki temu, że Murphy tak świetnie opanował kunszt pilotażu, że żyje w symbiozie z maszynami...

Sens wielkiego podniebnego widowiska jest więc złożony, pełen ukrytych paradoksów. A oto paradoks największy: broniąc się przed nagonką, Murphy musi wykorzystać wszystkie możliwości techniczne śmigłowca. Robi to po mistrzowsku. Ale im skuteczniej walczy, tym lepszych argumentów dostarcza przeciwko cudownej broni. Finałowy triumf superśmigłowca jest równoznaczny z wyrokiem śmierci: oto broń, przed którą nie ma ratunku. Taka broń nie powinna istnieć, musi zostać zniszczona. I Murphy sam dokonuje egzekucji.

Wielkie widowisko otrzymuje więc swój logiczny finał – który jednak może budzić wątpliwości. Ideologia burzycieli maszyn – jak wiadomo – nigdy nie miała szans powodzenia. Błękitny Grom, zniszczony na przejeździe kolejowym, żyje przecież dalej na rajzbretach biur konstrukcyjnych. Jest tylko kwestią czasu, kiedy pojawi się nowy prototyp, zapewne ulepszony. Czyżby więc bunt Murphy'ego był tylko widowiskiem bez istotnych konsekwencji?

Otóż wydaje się, że jednak nie. Bo właśnie w tym momencie nabiera znaczenia fakt, że spisek pokazany w filmie nie ma charakteru anonimowego. Plan THOR został przygotowany przez policję federalną, która zapewniła sobie współpracę wszystkich tradycyjnych ośrodków władzy w społeczeństwie. Znaczy to, że Murphy musi walczyć z koalicją: armia wysyła przeciwko niemu swe samoloty i śmigłowce, telewizja piętnuje go jako „zbrodniarza i szaleńca". Ale sytuacja zmienia się, gdy – właśnie dzięki Murphy'emu – wychodzą na jaw szczegóły planu THOR. Polega on (w maksymalnym skrócie) na tym, że policja federalna pragnie zwiększyć zakres swej władzy. Zwiększyć: kosztem obywateli, ale także – bo inaczej przecież się nie da! – kosztem pozostałych koalicyjnych partnerów. I w tym momencie koalicja zaczyna się kruszyć. Armia pierwsza zmienia front. Wzburzona z powodu utraty cennego sprzętu – odmawia policji swego poparcia; wszystko wskazuje na to, że zażąda oficjalnego śledztwa. Za armią pójdą pozostali partnerzy.

Wynikałoby z tego, że szanse buntownika-idealisty są odwrotnie proporcjonalne do stopnia centralizacji władzy. Myśl godna uwagi, mimo że zawarta w filmie, zdawałoby się, czysto rozrywkowym.

JAN OLSZEWSKI

Jest tak jak się państwu zdaje

MGŁA

Reżyseria: Adam Kuczyński. Wykonawcy: Ewa Wiśniewska, Jan Frycz, Bożena Adamkówna, Maciej Kozłowski, Jerzy Nowak i inni. Polska, 1983

Dwa wątki zmierzają ukośnie ku sobie aż do punktu zetknięcia, dalej tworzą wspólną linię. Kompozycja ta przypomina igrek – symbol niewiadomej. Najtrafniejszy to symbol dla dyplomowego filmu Adama Kuczyńskiego „Mgła", utworu rezygnującego z czytelnej warstwy fabularnej. Niczym u Pirandella: jest tak, jak się państwu zdaje – i to jest program od pierwszego do ostatniego kadru realizowany przez reżysera konsekwentnie i bez wahań. „Mgła" to pułapka dla zjadacza fabuł. Widz usiłujący wytropić obiektywny przebieg wypadków, znaleźć satysfakcjonujące wyjaśnienie obserwowanych zdarzeń, pozostaje bezradny.

Pierwszy wątek ukazuje Alka, chłopaka spędzającego kilka dni w górach z atrakcyjną, starszą od siebie kobietą. Dla niej to niewiele znaczący romans, powrót do męża wydaje się jej czymś naturalnym. Inaczej na ten związek patrzy chłopak. Kochający a zdegradowany do epizodu rozpaczliwie usiłuje stać się poważnym partnerem. W tym dążeniu jest element szaleństwa i zatraty, bowiem Alek chce przełamać bezlitosną dla niego rzeczywistość.

Wątek drugi prowadzi Kim, młody mężczyzna wracający z więzienia do żony. Zwolniony nieco wcześniej, nie uprzedza Joli, bo chce poznać prawdę o jej życiu bez niego. „Lubię wiedzieć jak jest" – mówi i to wyznanie pobrzmiewa zapowiedzią tragedii. Rzeczywistości nie można przechytrzyć.

Oba wątki znajdą kulminację w położonym samotnie domu i na krętej, górskiej szosie w pobliżu. Nie dowiemy się, co naprawdę zaszło. Nie doczekamy się odpowiedzi na większość dotyczących akcji pytań. Ale dostaniemy coś w zamian.

Dyskwalifikując warstwę anegdoty, skupiającą zwykle zainteresowanie widzów, reżyser zwraca uwagę na psychologiczną konstrukcję bohaterów, pokazuje, że może to być sfera równie pasjonująca, nośna w nie mniejszym stopniu niż akcja. Napięcie, jakie zwykle tworzą komplikacje fabularne, w filmie Kuczyńskiego płynie z mistrzowskiego nakreślenia aury narastającego zagrożenia, tajemnicy. Niemożność utożenia dramaturgii faktów znakomicie służy umocnieniu odczucia niepokoju. Rzadko zdarza się dziś oglądać film podobny do „Mgły", w jakiś sposób formalnie anachroniczny, lecz czerpiący inspiracje z kina wielkich.

Swą otwartością wątków, niedopowiedzeniem, a także konsekwentnym budowaniem nieuchwytnej niby, a w gruncie rzeczy wszechwładnej niemożności, film przypomina dzieła Antonioniego. Skąpe dialogi odsłaniają tylko drobną część przeżyć bohaterów. Większość znaczeń zostaje rozpisana na milczenie, gesty, scenerię. Ale Antonioni opowiadał o niemożności uczuć, braku wiary w ich twórczą siłę czy też ich wygasaniu. We „Mgle" mamy sytuację w tej materii odmienną: załamanie wynika z nadmiaru uczuć. Zarówno Kim jak i Alek odrzucają naturalny bieg wydarzeń jako niezadowalający, podejmują próbę przejęcia kontroli w swoim układzie. Odsłania to drugi pokład ich motywacji: niewiarę w partnerkę, podświadome pragnienie jej utraty. Obaj niejako prowokują tę utratę. To, co się stało, stanowi dla obu mężczyzn jednocześnie rodzaj próby, jest brutalną operacją na własnej psychice, poszukiwaniem czegoś silnego i niezawodnego. Uzyskana w taki sposób pewność będzie zarazem cierpieniem i pokutą. Nie wiemy, co spotkało Kima. Ale w końcu nie ma znaczenia, czy Kim jest ofiarą, czy zabójcą, czy też tylko uczestnikiem pijackiej rozmowy-śledztwa, która dobiegła końca o świcie. Jakkolwiek by było przyszłość, jakiej pragnął, została unicestwiona. Z Alkiem sprawa wygląda inaczej. To, co się stało może go zmienić nawet wtedy, gdyby wypadek na drodze okazał się wytworem jego wyobraźni. Postać Alka zaskakuje psychologicznym bogactwem. Obserwujemy jego ewolucję od młodzieńczego egoizmu i obojętności na innych – aż do gotowości przyjęcia kary za cudzą winę. W ostatniej scenie filmu, gdy rozpoczyna swoje oczekiwanie, nie ma w nim desperacji, pogodzenie się z sytuacją jest jakby radosne. Jeśli dojrzałość jest gotowością do przyjęcia odpowiedzialności, do poniesienia kary – Alek z ostatniej sceny „Mgły" jest człowiekiem dojrzałym. I kimś w tej rzeczywistości znaczącym, centralnym. Wszystko, co go do tego punktu przywiodło, zyskało w tym momencie zasadność i celowość, zostało w jego pojęciu usprawiedliwione. Stąd uspokojenie, rodzaj tajemnej, najskrytszej radości, jaką może odczuwać człowiek, który wreszcie wyczuł pod nogami twardy grunt. Podobnego ukojenia po chwilowym buncie dozna i Jola. Pozostanie skulona w pustym domu. Współuczestniczka zbrodni? Bezradny świadek? Nieznana przyszłość jest i jej obojętna, bo wszystko co dla niej ważne, już zostało rozstrzygnięte, już się stało.

I ta właśnie, bogata warstwa psychologiczna jest w filmie najważniejsza, istnieje tym wyraźniej, im większe niedookreślenie zdarzeń. Reżyserowi nie chodzi o relatywizm rzeczywistości ani o ukazanie subiektywizmu widzenia zdarzeń, a już na pewno nie o zilustrowanie banalnej w końcu konstatacji o niemożności poznania. W na poły konkretnej, na poły odrealnionej scenerii, po mistrzowsku sfotografowanej przez operatora Zbigniewa Wichłacza, toczy się wyrafinowana gra psychologiczna, w której każde słowo i szczegół kadru mają znaczenie. Ten ascetyczny, zredukowany niemal do minimum zestaw środków wyrazu przywodzi na myśl kolejnego (po przywołanym tu już Antonionim) mistrza kina: Bressona, tyle że u Kuczyńskiego aktorzy nie są jedynie marionetkami nobilitowanymi przez nadanie im funkcji mediów. Bożena Adamkówna (Jola), Maciej Kozłowski (Kim) i Jan Frycz (Alek) stworzyli postacie żywe, potrafili się oderwać od przypisanej im funkcji znaków i to właśnie dzięki nim „Mgła" jest czymś więcej niż tylko dowodem reżyserskiego opanowania warsztatu i umiejętności zbudowania sugestywnego nastroju, a także znajomości dzieł mistrzów współczesnego kina.

ELŻBIETA DOLIŃSKA

List ze Śląska

Dookoła „Iksika"

O upadku gliwickiego „Iksika" dowiedziałem się dopiero ostatnio, ze znacznym opóźnieniem, chociaż – jak się okazuje – „Iksika" nie ma od wielu miesięcy. Już nie istnieje! W ruchu dekaefowskim zdarza się wprawdzie, że jedne kluby umierają, gdy inne wybijają się ku wielkości, lecz mimo to sprawa wydaje się warta opisania. Zwłaszcza, że „Iksika" zaliczano do najstarszych klubów filmowych w Polsce.

Pierwsza projekcja „Iksika" w gliwickim kinie „Bajka" odbyła się 18 marca 1956 roku, prawie przed trzydziestu laty. Pokazano film Lewisa Milestone'a „Myszy i ludzie". Dyskusyjny Klub Filmowy Politechniki Śląskiej (nazwany „Iksikiem" dopiero po pewnym czasie) należał do grupy 27 pierwszych dekaefów, które w maju 1956 roku zawiązały Polską Federację Dyskusyjnych Klubów Filmowych. W jej rejestrze wpisano go pod numerem drugim. Zaś na gruncie górnośląskim historia ruchu klubowego rozpoczyna się bezapelacyjnie właśnie seansami „Iksika", bo następna w kolejności katowicka „Kaczka" rozpoczęła projekcje wprawdzie w tym samym 1956 roku, lecz dopiero w czerwcu.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych sławę „Iksika" utwierdziły pamiętne, coroczne seminaria filmowe w Wiśle, które w ruchu dekaefowskim odegrały niemałą rolę. Bywały w dziejach dawnego „Iksika" okresy, gdy środowe filmy wyświetlano na trzech seansach, bo liczba członków (głównie studentów Politechniki Śląskiej) przekraczała tysiąc osób. Potem coś się zepsuło i sława klubu przybladła. To się zdarza. Wielkie kluby upadają nieraz nisko, gdy odchodzą starzy, doświadczeni działacze. Ale mimo zniżenia lotów, w „Iksiku" wyświetlano przecież filmy, co mogło stwarzać nadzieję, że jakaś kolejna ekipa może zechcieć nawiązać do przeszłej świetności. Bo w ruchu klubowym fortuna kołem się toczy. Jednakże okazuje się, że „Iksika", dawnego, wielkiego, prawie legendarnego na Śląsku „Iksika" po prostu już nie ma.

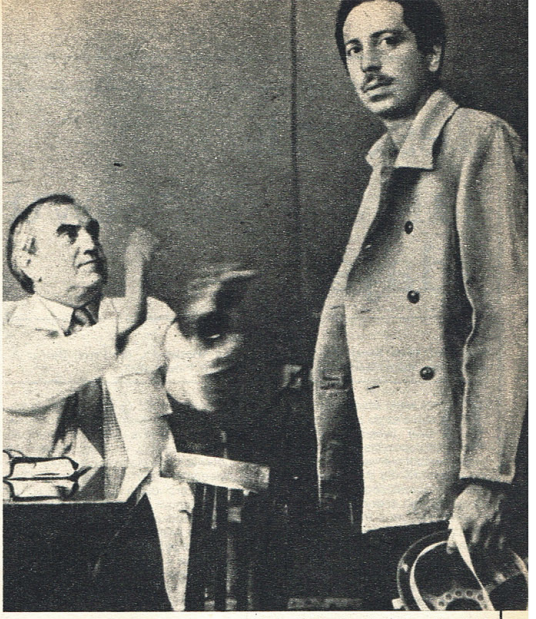
Historia tego upadku tym więcej warta jest zastanowienia, że wydaje się znamienna dla położenia klubów filmowych na górnośląskim klepisku. Na Śląsku istnieje wprawdzie wiele klubów solidnych, które prowadzą niesłychanie potrzebną, pożyteczną pracę na niwie filmowej, lecz nie ma klubów, które mogłyby się równać z najlepszymi. Z „Kwantem", „Hybrydami", lubelską „Barierą", olsztyńskim „Za" czy klubami krakowskimi. Nie ma więc imprez o szerszym zasięgu. Już nie powiem, że na skalę krajową, ale nawet na skalę regionalną. Pod tym względem jest gorzej niż było. Województwo katowickie jest po Warszawie największym skupiskiem dekaefów, w dodatku ciągle powstają nowe, ale na Śląsku nie ma klubów w i e l k i c h. Do nich zaliczano (i słusznie) dawnego „Iksika".

Gdyby ktoś zechciał przejrzeć wykazy ciekawszych imprez dekaefowskich publikowane na łamach „Filmu na świecie" albo w „Małym Roczniku Filmowym", prawie nie znajdzie w nich klubów śląskich. Nie stać ich dzisiaj na jakieś poważniejsze przeglądy, gdy jeszcze przed kilku laty (w końcu lat siedemdziesiątych) przynajmniej w dekaefach studenckich zdarzały się znaczące imprezy. Przykładowo można wspomnieć z tamtego czasu „Nowe kino szwedzkie" w katowickim „Kino oko", retrospektywę Luisa Buñuela w katowickim klubie „U Kopernika", wreszcie seminaria „Iksika" w Wiśle. Jeszcze niedawno zdarzało się, że wymieniano „Kino oko" oraz „Iksika" wśród najlepszych klubów. Dzisiaj z ich dawnej świetności pozostało niewiele albo nic, poza wspomnieniami, jak w przypadku „Iksika". Jest zatem gorzej, powtarzam, niż było przed kilku laty.

W ruchu dekaefowskim największą aktywnością wyróżniały się zawsze kluby studenckie. Tak było również na Śląsku, gdzie w latach siedemdziesiątych przodowały wspomniane kluby studenckie: „Iksik", „U Kopernika" i „Kino oko". Na przełomie dziesięcioleci stało się jednakże coś zaskakującego – kluby studenckie zostały zdystansowane przez dekaefy peryferyjne. Myślę o rybnickim „Ekranie", dąbrowskim „Kadrze", sosnowieckim „Zodiaku", także o „Pulsie" w Czechowicach-Dziedzicach. O nich słyszało się w ostatnich latach najwięcej. Najbardziej trwałe okazały się sukcesy „Ekranu", laureata zeszłorocznej Nagrody im. Antoniego Bohdziewicza. Na marginesie warto zauważyć, że „Ekran" jest jej pierwszym śląskim laureatem.

Przyznam, że regres klubów studenckich na Śląsku, gdy w innych regionach kraju znajdują się one, jak poprzednio, w czołówce – wydaje mi się zjawiskiem trudnym do wytłumaczenia. Z pewnością pewną rolę grają mniejsze tradycje akademickie regionu, także negatywne tradycje dyrygowania kulturą (również studencką) i niszczenia samorządności, wreszcie rozrzucenie wyższych uczelni po wielu miastach górnośląskiej aglomeracji. Ale to wszystko nie tłumaczy sprawy do końca. Bo przed dziesięciu laty nie było pod tym względem lepiej, a kluby studenckie potrafiły zdziałać więcej niźli obecnie. Pozostaje to dla mnie zagadką.

JAN F. LEWANDOWSKI



Tejmuraz Czergadze i Ramaz Giorgobiani w filmie „Niebieskie góry" Eldara Szengielaí

Prymat współczesności

KORESPONDENCJA Z MOSKWY

W Moskwie jest ponad sto kin (z reguły dużych) i prawie pięćdziesiąt teatrów. Chętnych do kin nie brakuje, a przed kasami teatrów pomimo wysokiej ceny biletów (równowartość około 40 przejazdów metrem) dochodzi niemal do rękoczynów. W stolicy ZSRR żyje dziś około 9 milionów ludzi, a dzień w dzień dla turystyki oraz zakupów przyjeżdża tutaj jeszcze około 4 milionów potencjalnych amatorów rozrywek kulturalnych. O ile kierownicy polskich kin powinni przeklinać wynalazek telewizora, to ich koledzy z Moskwy nie skarżą się na konkurencyjność programu telewizyjnego. Do tego wszystkiego dochodzi jeszcze jeden niebagatelny aspekt: do najdalszego z moskiewskich kin można dojechać w ciągu 30–40 minut, nie trzeba więc tak jak w Warszawie rezerwować sobie na wieczorne kino pół dnia.

Gdy wszystkim zależy

Sukcesy rodzimego kina u rodzimej widowni (być może jest to po prostu konsekwencja mądrej polityki kulturalnej) zapewniają radzieckim twórcom i pracownikom filmowym godziwy, żeby nie powiedzieć wysoki standard pracy. Nie chodzi tylko o zarobki.

Wielkie hale wytwórni Mosfilm są pełne ludzi, stolarzy, malarzy, budowlanych, oświetlaczy, którzy ze znajomością rzeczy i z sercem wykonują to, co do nich należy (u nas kierownicy produkcji muszą dosłownie błagać ekipę techniczną, gdy zajdzie potrzeba przedłużenia pracy o pół godziny). Dwa małe bufety obsługujące tysiącosobową stałą załogę Mosfilmu plus dodatkowo realizatorów, aktorów, tancerzy, są pustawe.

Oczywiście istnieją i inne uwarunkowania, które podnoszą komfort pracy radzieckich filmowców. To choćby długość okresu zdjęciowego wynoszącego około 3,5–4 miesięcy dla przeciętnego filmu; również nad montażem można pracować aż do całkowitej satysfakcji reżysera i trwa to średnio kilka miesięcy. Na pociechę filmowców polskich, że u nas sytuacja nie jest jeszcze najgorsza, warto podać, że w czeskim Barrandovie reżyser obowiązany jest zmontować pełnometrażowy film w ciągu 24 dni.

Błądząc w olbrzymim labiryncie korytarzy moskiewskiej wytwórni filmowej odniosłem wrażenie, że tam wszystkim zależy, by się jakoś przyczynić do powstania dzieła filmowego. Wszyscy również choć przez chwilę pragnęli być obecni, kiedy rodziło się coś wyjątkowego. Prawie niemożliwe było przedostanie się przez tłum ciekawskich, zgromadzonych w hali, gdzie kończyła zdjęcia do swego fabularnego muzycznego filmu Alła Pugaczowa – tym razem także reżyser.

Pierwszy próg

Od siedmiu lat w Związku Radzieckim barierę weryfikacji dyplomu szkoły filmowej tworzy studio debiutów EMTO

(Eksperymentalny Młodzieżowy Twórczy Oddział). Tutaj młodzi absolwenci zyskują możliwość zrealizowania półgodzinnego debiutu. Zasada jest prosta: jeżeli nakręcony film komisja oceni pozytywnie, młody reżyser będzie mógł nakręcić film pełnometrażowy, jeżeli nie, pozostaną dla niego w ekipie filmowej funkcje pomocnicze. Taka żelazna reguła obowiązuje jednak tylko w Mosfilmie, w innych wytwórniach zasady są łagodniejsze.

Już około 100 młodych filmowców spróbowało swych sił w tym studio, 28 z nich otrzymało oceny negatywne. Przychodzący do studia kandydat na reżysera deklaruje o czym chciałby zrealizować film i wybiera sobie wśród twórców profesjonalnych współpracowników, którzy napiszą mu scenariusz, on sam bowiem scenariusza pisać nie może. Studio ma mu przecież wystawić certyfikat umiejętności reżyserskich a nie scenariopisarskich. W tej pierwszej profesjonalnej próbie studio stara się stworzyć adeptom warunki optymalne.

Pomimo pełnej swobody wyboru, 60 – 70 procent tematów to adaptacje. Zgodnie z tradycjami kina radzieckiego debiutanci często sięgają po tematykę wojenną, choć przecież nikt z nich sam wojny nie przeżył. Sytuacja ta może dziwić z co najmniej dwóch względów. Po pierwsze – stabilny układ społeczny współczesnego życia powinien dostarczać nieprzebranego materiału scenariuszowego, po drugie – „dorosłe" kino dowodzi na co dzień prymatu współczesności.

Patrząc wokół

Triumfem tematu współczesnego jest „Sukces" Konstantina Chudiakowa. Popularny i lubiany w ZSRR Leonid Fiłatow, realizując pomysł scenarzysty Anatolija Grebniewa, gra postać niemal czysto negatywną. Do swego celu, wyreżyserowania na swój sposób w prowincjonalnym teatrze „Czajki" Czechowa, dochodzi w przenośni i dosłownie „po trupach". Z wielu względów „Sukces" Chudiakowa przypomina polskiego „Wodzireja". W moim odczuciu postaci głównego bohatera zabrakło odrobiny ludzkiej słabości, kiedy trzeba – jest on niemal doskonale zły, a ponieważ nie mamy do czynienia z westernem, podważa to jego wiarygodność.

W Związku Radzieckim, jak i w innych krajach, coraz więcej aktorów staje po drugiej stronie kamery. Świetny aktor Rodion Nachapietow rozpoczął reżyserską karierę w 1976 roku tytułem „Na koniec świata"; w zeszłym roku zaprezentował już piąty film – „Idący śladem", pełną nostalgii opowieść o próbie powrotu do krainy dzieciństwa, próbie – dodajmy – z góry zdanej na niepowodzenie. Nachapietow przygotowuje się już do kolejnego zadania reżyserskiego: filmu o Mikołaju Rerichu, Rosjaninie, który w końcu XVIII w. starał się stworzyć w Indiach teatr. Film ma być koprodukcją radziecko-indyjską.

Współczesność ma w kinie radzieckim i inne oblicze, oblicze satyry. Celują w tym Gruzini. „Niebieskie góry albo nieprawdopodobną historię" Eldara Szengiełai moskiewska widownia przyjęła dość chłodno, uważając film za zbyt gruziński, niemniej w środowisku filmowym nie gasną dyskusje na temat tego dzieła, które, przywodząc na myśl „Próbę orkiestry" Felliniego, pozostaje wspaniałą satyrą na biurokrację i po prostu ludzką głupotę. Trudno się szczerze nie śmiać, oglądając tę jakże prawdopodobną „nieprawdopodobną historię", a testem na inteligencję dla polskiej dystrybucji pozostanie sposób, jak zachęcić naszą widownię do kupienia kilkunastu pierwszych biletów, bo o dalsze losy filmu nie trzeba się obawiać.

Wielopłaszczyznowym freskiem, sięgającym głęboko korzeni kultury rosyjskiej jest „Pożegnanie" według Walerego Rasputina, przypominające rozmachem „Syberiadę". Film miał nosić tytuł „Pożegnanie z Matiorą", jak książka, przygotowywała go Larisa Szepitko. Po tragicznej śmierci reżyserki w wypadku samochodowym pracę przerwano. Po roku podjął dzieło żony Elem Klimow, który nieznacznie zmieniając scenariusz wyruszył na Syberię, by nakręcić swój film „Pożegnanie".

Historia ukazana w filmie nie jest niczym wyjątkowym, jest to bowiem historia wioski, która w związku z budową zapory zostanie zatopiona. Tym, co u Klimowa szczególne, jest wymiar, w jakim ta tragiczna historia została opowiedziana. Film Klimowa można by uznać za traktat eschatologiczny, gdyby nie fakt, że oglądamy go ze ściśniętym sercem.

Filmowcy Związku Radzieckiego nie mają powodów do niezadowolenia. W Mosfilmie i wytwórniach republikańskich powstają filmy, których różnorodność zadziwi każdego postronnego obserwatora. Co ważniejsze, owa różnorodność nie dotyczy wyłącznie tematyki. Pewne przejawy wskazują, że jeśli chodzi o stylistykę, twórcy sięgają daleko, bowiem do wzorów komedii ekscentrycznej czy wręcz nadrealizmu. Takie motywy odnaleźć można w „Miłości i gołębiach" Władimira Mieńszowa czy „Niebywalszczinie" Siergieja Owczarowa. A to z pewnością wyznacza zupełnie nowy kierunek rozwoju radzieckiego kina.

PAWEŁ TRZASKA

Alisa Frejndlich w „Sukcesie" Konstantina Chudiakowa

Reżyser Władimir Mieńszow

Kartka z Moskwy

Taka krótka, tak długa droga

46-letni Władimir Mieńszow jest dziś jednym z najpopularniejszych radzieckich reżyserów: jego film „Moskwa nie wierzy tzom" znalazł się na ekranach 80 krajów świata! A przecież to zaledwie drugi film tego twórcy. Jako reżyser debiutował w wieku 36 lat. Sukces, do którego wielu jego kolegów dochodzi stopniowo, z filmu na film, Mieńszow odniósł od razu. I zastużenie.

„Losowanie"– tak nazywał się jego pierwszy film, który cieszył się ogromnym powodzeniem w Związku Radzieckim. Były znakomite recenzje i wysoka nagroda państwowa Federacji Rosyjskiej. Następny krok – „Moskwa nie wierzy tzom" – pobił wszelkie rekordy frekwencji, zanim jeszcze trafił na ekrany zagraniczne. Wśród odznaczeń: nagroda państwowa ZSRR i najwyższa z nagród komercyjnych w świecie – Oscar.

Ten przeskok od anonimowości do sławy światowej nastąpił w przeciągu trzech-czterech lat. Mówi się przy takich okazjach, że sukces przyszedł łatwo, że twórca wyczuł koniunkturę. Może to i prawda, ale, o łatwości nie może być mowy. Od chwili, gdy młody Wołodia Mieńszow kończył reżyserię, do premiery „Losowania" minęło wszak niemal dwadzieścia lat.

Trzykrotnie atakował szkołę teatralną i trzykrotnie przepadał na egzaminie. Ktoś inny z pewnością dałby spokój – ale nie Mieńszow. Między egzaminami pracował jako tokarz w fabryce w Astrachaniu, był górnikiem, pływał na rybackim kutrze po Morzu Kaspijskim. A każdego lata przyjeżdżał do Moskwy na egzamin.. Dopiero za czwartym razem, już u granicy dopuszczalnego regulaminem wieku, stał się studentem aktorskiej szkoły przy moskiewskim teatrze MCHAT. Spełnienie marzeń? Na trzecim roku Mieńszow uświadomił sobie nagle, że aktorem jest średnim, Taka samoocena nie zdarza się często. Zawsze był maksymalistą. W filmach „Człowiek na swoim miejscu" /1973/, „Pies za burtą" /1973/, „Krótkie spotkanie" /1974/, „Własne zdanie" /1976/ stworzył postać człowieka aktywnego, wyrazisty charakter, który doczekał się uznania ze strony widowni. Za kreację w pierwszym filmie uzyskał nagrodę na festiwalu w Alma-Acie. Ale i ten sukces przyszedł później. Lata studiów nie były łatwe. Mieńszow uczył się i grał na szkolnej scenie w dzień, a nocami pracował – w piekarni, aby utrzymać rodzinę – żonę Wierę Alentową, wówczas także studentkę szkoły aktorskiej i córeczkę Julię.

Po ukończeniu szkoły zaryzykował i posłał swoje próby literackie, projekty scenariuszy i szkice na ręce znakomitego reżysera Michaiła Romma. A potem rozległ się telefon. Romm powiedział: „Wołodia, jest mi pan potrzebny!". Aby umożliwić mu udział w swoich zajęciach w szkole filmowej wymyślił dla Mieńszowa fikcyjną funkcję „aspiranta przy pracy z aktorami"...

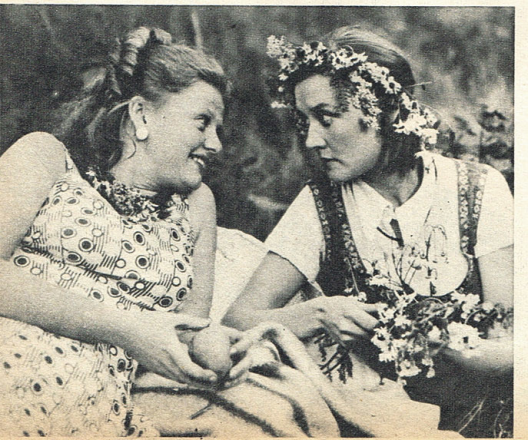
Mieńszow marzył teraz o reżyserii. Do tego celu dążył, choć przełamywać trzeba było wiele przeciwności. Czas mijał. W 1976 otrzymał wreszcie szansę – scenariusz Siemiona Ługina „Losowanie". Prosta, nie obciążona dydaktyką historia dwóch dziewiętnastolatków pozwalała na rozegranie konfliktu postaw – pragmatyka i romantyka. Reżyser potrafił nasycić film ciepłem, osobistą sympatią dla bohaterów. I widzowie to ocenili! Z entuzjazmem przyjął Mieńszow scenariusz Walentina Czernycha. To była opowieść o życiu, o nim samym, o jego żonie, o ludziach z jego pokolenia...

Teraz na ekrany weszła komedia Mieńszowa „Miłość i gołębie".

Jest to ekranizacja sztuki Władimira Gurkina o zwykłych, ale obdarzonych wyrazistymi charakterami ludziach. Odnalezł w niej mieńszowskie cechy talentu Mieńszowa: otwarty, serdeczny stosunek do ludzi, ciepły humor i radość przenikają każdy kadr. A to właśnie jest tajemnicą życiowej i twórczej postawy Władimira Mieńszowa.

MICHAŁ LEWTIN
APN

Irina Murawiewa i Wiera Alentowa w filmie „Moskwa nie wierzy tzom"



Fakty

W Muzeum im. Puszkina w Moskwie wykonano po raz pierwszy muzykę Sergiusza Prokofiewa z odnalezionej partytury do filmu „Dama pikowa" według dramatu Puszkina. Twórcą filmu był Michaił Romm, który napisał scenariusz z E.A. Penclinem, korzystając z rad puszkinologa M.A. Cjawłowskiego. Zdjęcia rozpoczęły się w grudniu 1937 roku. Rolę Germana grał leningradzki aktor A. Dubieński, Lizę – Jelena Kuzmina. Z nieopublikowanych fragmentów dziennika Romma wynika, że zdjęcia zostały ukończone w całości – ale reżyser odłożył montaż, zajęty filmami „Lenin w październiku" i „Lenin w 1918 roku". W czasie wojny cały nakręcony materiał uległ zniszczeniu. Ocalał tylko scenariusz – i odkryta właśnie w archiwum partytura Sergiusza Prokofiewa.

*

Autor „Niezamężnej kobiety", Paul Mazursky, realizuje remake filmu Jean Renoira z 1932 roku „Boudu z wód wyratowany". Nowy „Boudu" będzie się rozgrywał współcześnie, w Beverly Hills. W tytule pojawi się imię „Jerry". W głównych rolach: Jack Nicholson i Bill Murray.

Diane Lane w filmie „Cotton Club" Fot. Premiér

Jaki ten kryzys był wesoły!

Założony w samym sercu Harlemu, już na początku lat prohibicji, Cotton Club był najmodniejszym nocnym lokalem Nowego Jorku. Bywali tam wszyscy, którzy liczyli się wśród bogaczy i sław. Artyści kinowi, kokoty, businessmeni i politycy zasiadali obok gangsterów i handlarzy alkoholem, przyodzianych w obowiązkowe wieczorowe stroje. Obok Jamesa Cagneya i Glorii Swanson można tam było spotkać Ala Capone i Lucky Luciano, białych i Murzynów – z tą tylko różnicą, że biali byli gośćmi, a Murzyni kelnerami i muzykami. To w Cotton Club swoje pierwsze sukcesy odnosili Cab Calloway i Duke Ellington. Tańczono tam black bottom. Szampan i whisky lały się strumieniami. Wielki Kryzys 1929 roku nie miał wpływu na frekwencję. Klienci przychodzili do Cotton Clubu, aby zabawić się i znaleźć zapomnienie. Cena trzydziestu dolarów za butelkę szampana była niczym dla grubych ryb z nowojorskiej giełdy.

Podejmując temat wyciągnięty z wielu szuflad scenarzystów i producentów, Coppola zabrał się do niego z całą energią i odpowiednim nakładem środków. Jego film osnuty jest wokół perypetii Dixie Dwyera (Richard Gere), utalentowanego kornecisty, który za sprawą jednego filmu staje się gwiazdorem. Dwyer trafił na swoją szansę, kiedy uratował notorycznego bandytę z zamachu bombowego. W uznaniu zasług zostaje przez owego bandytę zatrudniony. Ale jego talent jest tak niewątpliwy, że Dwyer może sobie pozwolić na zastukanie do drzwi dyrektora (zresztą także gangstera) Cotton Clubu. W ten sposób dostaje się do znakomitego zespołu muzycznego. Upojony sukcesem, podrywa dziewczynę swego protektora. To początek jego kłopotów.

Kontrapunktem tej historii są losy dwóch braci, czarnoskórych tancerzy. Ciąży nad nimi prawo segregacji rasowej i sytuacja jazzu w epoce kryzysu, o czym nie chcą mówić biali bywalcy lokalu.

Coppola, jak pisze Claude Fléouter w „Le Monde", czerpał inspirację z książki Jima Haskinsa o historii Cotton Clubu. Stąd w jego filmie takie historyczne i autentyczne postacie złoczyńców, jak Owney Madden i Dutch Schultz.

„»Cotton Club« – **pisze w tymże »Le Monde« Claire Devarrieux** – składa hołd wytwórni Warner Bros. musicalom i filmom gangsterskim. Nie tylko James Cagney ma tutaj swego sobowtóra, ale również Duke Ellington i Cab Calloway. Coppola zręcznie tasuje najrozmaitsze gatunki, które widział w kinie. On, który tak bardzo lubi realność, on, który bierze zawsze swoje pragnienia za rzeczywistość, tym razem miał zbyt dużo kłopotów jako szef całej imprezy".

„Można by powiedzieć – **pisze Gilles Le Morvan w »L'Humanité«** – że »Cotton Club« to jazzowa wersja »Ojca chrzestnego« i »Kiedyś w Ameryce« Sergio Leone. Bez wątpienia rezultat jest dobry. (Ach, ta cudowna sekwencja finałowa, kiedy widowisko staje się realnym życiem w szaleńczej paradzie!). Ale po Coppoli można się było spodziewać czegoś więcej niż nagromadzenia klisz, bez względu na to, jak świetnie zostało to wszystko zainscenizowane.

Wygląda na to, że obecnie w kinie dominującą stała się tendencja, gdy fagocyty coraz żarłoczniej niej niszczą własne komórki. Parodie, hołdy czyste ćwiczenia stylistyczne to dzisiaj po prostu kino przesadnie nasycone odnośnikami. U Coppoli to odwołania do kina niemego (George Raft Paul Muni itd). U innych – do kina przygodowego. Taki spektakl ciągle wabi. Ale jak długo jeszcze?"

„Cotton Club", reż. Francis Coppola

★

Witalij Sołomin gra główną rolę w komedii „Wasz oddany", którą realizuje Alfa Surikowa. Jest astronomem, ujawniającym nieoczekiwany talent... do zdobywania deficytowych towarów. Rozrywany towarzysko z tego powodu, zaniedbuje swój zawód i marzenie o odkryciu nowej gwiazdy. W dalszych rolach – Wiera Głagolewa, Rołan Bykow i Leonid Kurawlow.

★

Sidney Lumet realizuje thriller polityczny „Wybory specjalne". Zdjęcia rozpoczynają się w końcu marca.

„Wdzięk, energia – **tak określa Claude Baignères w »Le Figaro« film Coppoli.** – Jest tu także talent Diane Lane i Richarda Gere. To dwa czołowe atuty w jednej dłoni. A przecież chodzi o dłoń Coppoli. To prawda, że ten magik «Czasu Apokalipsy» i »Prosto spod serca« ma w czubkach palców sztukę właściwego ustalania obsady. Nie ma w jego filmie ani jednej postaci, która budziłaby sprzeciw, mimo że stoją one na granicy karykatury i hiperrealizmu. Gregory Hines nie ma czego zazdrościć Cab Callowayowi, a Joe d'Allesandro – Lucky Luciano. Wszyscy przestrzegają drobiazgowej rekonstrukcji epoki i jej specyficznej atmosfery. Ta kąpiel jest fascynująca. Przede wszystkim dlatego, że kamera Coppoli z diabolicznym instynktem potrafi oddać zmienność nastroju, gęstość i temperaturę, a jednocześnie zuchwale punktuje akcję scenami gwałtownymi, godnymi antycznej tragedii lub Grand-Guignolu.

Ale był tu problem, z którym nie potrafił sobie poradzić nawet geniusz Coppoli – problem scenariusza. Ten scenariusz zawierał materiał na trzy lub cztery filmy, a »Cotton Club« sprawia wrażenie montażu wybranych fragmentów. Zżymamy się oglądając te brawurowe fragmenty muzyczne i taneczne, nieustannie przerywane przez krwawe potyczki między rywalizującymi ze sobą gangami, chociaż brak czasu na wyjaśnienie powodów tych sporów. Czujemy się więc tak, jakbyśmy sie-

Richard Gere Fot. The Hollywood Reporter

dzieli głodni przy wspaniale zastawionym stole, na którym dania przesuwają się z nieprawdopodobną szybkością przed samym nosem".

Fot. Première

Spotkałem nawet szczęśliwych kowbojów

Człowiek z marginesu? Ależ nie. Przecież to bohater wielu westernów, a od dziesięciu lat najpopularniejszy w Stanach Zjednoczonych aktor-producent. Rozdęta wielkość? Ale hotel składają mu filmoteki. Teraz w kinach zachodnich wyświetlany jest jego najnowszy film „Napięty sznur". Jak się zostaje mistrzem filmów klasy B? Jak się zostaje Clintem Eastwoodem? – pyta Franz-Olivier Giesbert w „Le Nouvel Observateur".

Western nie wynalazł Clinta Eastwooda. On go odkrył. Tego mężczyznę ze złotem na czubkach palców i z Dzikim Zachodem w oczach. Nawet wówczas, gdy gra w thrillerach, takich jak „Napięty sznur".

Wchodząc do hotelowego pokoju Clinta Eastwooda potknąłem się o wielki karton, wypełniony puszkami z piwem. – *Kiedy byłem młody* – mówi Eastwood cichym głosem – *dziennie wypijałem sześć puszek piwa. Ale teraz zmniejszyłem normę.* Inspektor Wes Block, którego gra w „Napiętym sznurze", także należy do piwoszy.

Film rozgrywa się we francuskiej dzielnicy Nowego Orleanu, gdzie jakiś maniak morduje prostytutki. Żona Wesa Blocka, policjanta wyznaczonego do prowadzenia śledztwa w tej sprawie, odeszła. Pozostawiła mu dwójkę dzieci, psa i melancholię, którą Wes stara się oszukać jak potrafi. Śledztwo nie idzie. Po odwiedzeniu kostnicy i trzech sadomasochistycznych lokali, inspektor zaczyna sądzić, że to on sam jest winowajcą.

Kiedy pytam Eastwooda, czy ów gliniarz nie jest do niego bardziej podobny niż inspektor Harry z filmu „Brudny Harry" sztywnieje, jakby nagle ptak go dziobnął w nos: – *Chyba tak. Block jest słabszy.* W tych kilku słowach tkwi być może wszystko, cała tajemnica tego wysokiego, liczącego dziś 54 lata szatyna, stanowiącego symbol współczesnego bohatera. To właśnie kruchość stanowi o jego sile. Jest typowym macho, mężczyzną, o którym marzy cały świat. – *Sądzę* – mówi Eastwood – *że nigdy nie grałem bohaterów w klasycznym sensie tego słowa, ale raczej antybohaterów.*

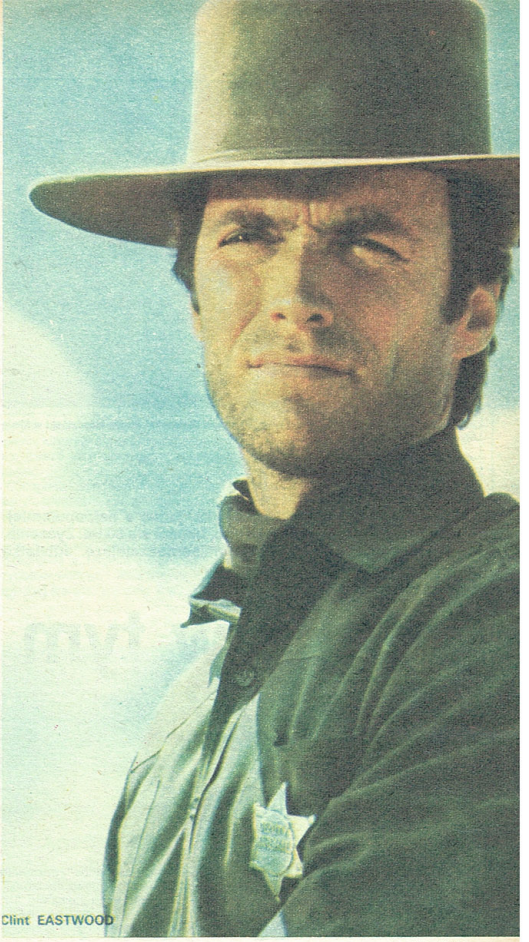
W życiu prywatnym, podobnie jak na planie, jest niezmiernie lakoniczny, a to daje pole do najróżniejszych interpretacji. Legenda głosi, że w swoim pierwszym filmie – „Za garść dolarów" Sergio Leone z 1964 roku – nie zgodził się wygłosić wszystkich dialogów przygotowanych przez reżysera. Wolał gryźć cygaro, od czasu do czasu unosząc kurtkę, aby strzelić z rewolweru. Tak narodził się mit Eastwooda. I tajemnica Clinta.

Rozmowa jest dla niego stratą czasu. – *Najważniejsze u aktora* – mówi – *jest to, w jaki sposób słucha. Wszyscy o tym wiedzą od czasów Czechowa. Sposób, w jaki aktor reaguje, liczy się o wiele więcej niż to, co mówi. Zresztą aktorzy, którzy potrafili mną poruszyć to właśnie ci, którzy wnoszą do swych ról więcej, niż w nich jest zawarte. Taki był austriacki aktor Oscar Werner, a także Albert Finney i Montgomery Clift. Dodam także, że najbardziej interesuje mnie w kinie strona wizualna. Wyjaśnianie wszystkiego za pomocą dialogów oznacza pogardę wobec publiczności. Należy dać widowni możliwość samodzielnego odczytania idei filmu.*

Jego filmy, jego role budziły kontrowersyjne opinie. I tak w Stanach Zjednoczonych film „Brudny Harry" z 1971 roku został potraktowany przez liberalnego „New Yorkera" jako „faszystowski", w ultraliberalny „Rolling Stone" wynosił go pod niebiosa. Była to historia policjanta działającego poza prawem, zbuntowanego przeciwko ogólnemu marazmowi i zabijającego przestępców ze swego pistoletu Magnum. – *Ten gliniarz był kimś w rodzaju wygnańca* – wyjaśnia Eastwood. – *Nawet ludzie z gett identyfikowali się z nim.*

– Stąd właśnie – zauważam – powstał pański odrażający obraz jako histerycznego reakcjonisty. Czyż jednak sam się pan nie wystawił na ciosy krytyki? A może jednak chciał pan przemycić przesłanie w obronie prawa i porządku?

– *Nie, nie chciałem dawać żadnego przesłania. To oskarżeni, a nie ofiary, mieli najpiękniejsze role w tym filmie. Poszliśmy całkowicie pod prąd. To wszystko.*



Clint Eastwood Fot. Ciné Revue

Film przyniósł wielkie pieniądze, Eastwood powtórzył więc tę samą postać w „Magnum Force" z 1973 roku i w „Powrocie inspektora Harry'ego" z 1983. Jeszcze przyczernił tę postać. Jego inspektor nie tylko strzela, ale również torturuje postrzelonego. – *Większość aktorów w trosce o swój wizerunek, nigdy nie ośmieliłaby się zrobić czegoś podobnego. Tak, zgadzam się, że to jest okrutne i gwałtowne, ale czy zna pan filmy sensacyjne, które takie nie są?*

Ten mężczyzna byłby produktem hollywoodzkim, gdyby nie miał innego oblicza: człowieka z marginesu i człowieka złamanego. – *Pociągają mnie wszystkie przypadki autodestrukcji* – mówi. – *Fascynował mnie, na przykład, saksofonista Paul Desmond z kwartetu Dave Brubecka. Miał raka płuc, ale nie potrafił się opanować i nadal palił na scenie.*

W licznych filmach, gdzie jest jednocześnie autorem i aktorem, Eastwood opowiada o Ameryce ubogich, aresztowanych, i o marzeniach, które prowadzą donikąd. To on jest człowiekiem wyjętym spod prawa w filmie „Josey Wales" (1976), kierownikiem nędznego westernowego widowiska w filmie „Honky Tonk Man" (1982). Trzy małe arcydzieła, kpiące z kwakych, pozbawionych polotu i fabrykowanych seryjnie thrillerów.

Eastwood-człowiek z marginesu nęci teraz jak błyszcząca przynęta środowiska intelektualistów. Do tego stopnia, że francuska filmoteka zorganizowała niedawno retrospektywę jego filmów, a Norman Mailer w zeszłym roku opublikował długi artykuł, portretujący aktora jako artystę i jako... prezydenta. A więc Eastwood w Białym Domu? Clint śmieje się z tego. Ale co o tym myśli Eastwood? – *To nie dla mnie* – mówi. – *Sądzę, że potrafię kłamać tak jak wszyscy, ale nie lubię tego i nie robiłbym tego dobrze.*

Eastwood demaskuje się niespodziewanie, rzucając zdanie, godne tylko szczęśliwych kowbojów, wracających z długiej galopady. – *Wie pan, nigdy nie czuję się samotnie, kiedy jestem sam z sobą.*

Fot. Ciné Revue

Lucyna Szczepańska, Helena Grossówna, Stanisław Sielański i Stefan Hnydziński w filmie „Straszny Dwór" (1936)

Z albumu

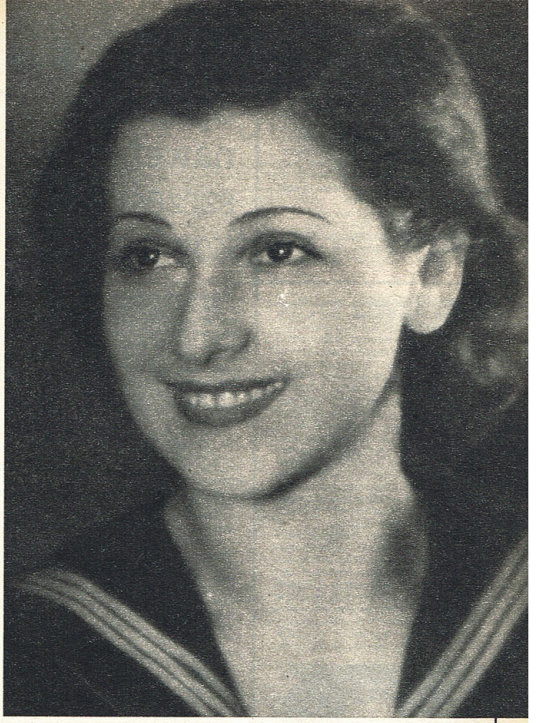
W ubiegłym roku Helena Grossówna, jedna z najpopularniejszych gwiazd kina przedwojennego, ukończyła 80 lat. Życzenia, choć spóźnione, są oczywiście najserdeczniejsze. Jubilatkę odwiedził Maciej Borniński.

Sztuka w tym by umieć żyć...

Drzwi otwiera siwowłosa pani, której uśmiechu trudno byłoby nie rozpoznać. Można zaryzykować twierdzenie, że jury, które w latach trzydziestych przyznało Helenie Grossównie tytuł „Królowej uśmiechu", poczyniło dopisek: „na czas nieograniczony". Pani Helena wita mnie słowami:

– Pokonałam właśnie grypę i trzeba wziąć się do roboty!

Pożegnanie ze sceną w 1965 roku



W filmie „Mały marynarz" (1937)

Zasiadamy przy filiżance kawy, obszczekani przyjaźnie przez czworonożnego pupila, Kajtka.

● **Mówi się, że pani *curriculum vitae* to znakomity materiał na scenariusz filmu przygodowego.**

– Trochę w tym przesady...

● **A zatem – jak się zaczęło?**

– O tym mówiłam już wielokrotnie, nawet w tygodniku „Film". Miałam kilkanaście lat, zaświeciła wreszcie jutrzenka swobody, ale w domu – jak to się mówi – „nie przelewało się". Chciałam zarobić na życie. Przyjaciółka śpiewająca w chórze zabrała mnie ze sobą do teatru toruńskiego, a tam chyba potrzebowali zastrzyku młodych sił, czy tzw. nowych twarzy, dość, że przechodzący reżyser zagadnął mnie: – „No i co, mała? Może i ty chciałabyś pracować u nas?" To o wszystkim zadecydowało. Taki był początek, a na początku był... taniec. Miałam zgodnie z piosenką „mazurową duszę", toteż każda muzyka była dla mnie pretekstem do tańca. W mig jednak pojęłam, że to, co umiem, nie na długo wystarczy. Zatem – uczyć się, uczyć i jeszcze raz uczyć! Godziny, dni, tygodnie i miesiące żmudnej pracy sprawiły, że stałam się nie tylko wykonawczynią, lecz i... choreografem.

Dalej wypadki potoczyły się szybko. Małżeństwo z administratorem francuskich dóbr Poli Negri umożliwiło Grossównie wyjazd do Paryża. Grupa polskich tancerek i tancerzy przebywających we Francji skrzyknęła się, tworząc zespół tańca polskiego, docierający do najodleglejszych miejscowości. Trwało to dobrych kilka lat. Ale Pola Negri sprzedała swoje francuskie posiadłości, co pociągnęło za sobą konieczność powrotu do kraju.

– Wróciłam do rodzinnego Torunia, który był świadkiem mych pierwszych scenicznych (i nie tylko!) kroków. Potem zaczęłam pracować w Poznaniu. Teatr Opery... Kabaret „Różowa Kukułka"... Rólki, a potem role w komediach muzycznych i operetkach. W „Przygodzie w Grand Hotelu" zobaczył mnie wspaniały kolega i aktor, Wojciech Ruszkowski. – Będziemy grać to w Warszawie – powiedział. – Może byś spróbowała? Czemu nie? – pomyślałam i tak zaczęła się moja warszawska przygoda. Były to już czasy kiedy „wielki niemowa" przemówił, a więc nastała era filmu dźwiękowego. Na chodzenie do kina na razie czasu nie miałam, bo przygotowywałam się do stołecznego debiutu.

Partnerzy – znakomici! Między innymi Helena Makowska, wówczas słynna już gwiazda filmu włoskiego, przemiły Aleksander Żabczyński, no i wspomniany już Wojtek Ruszkowski. Na próbach czytanych nużyło mnie siedzenie przy stoliku. Chociaż tekst znałam dokładnie (a może właśnie dlatego?), coś bąkałam pod nosem nie bacząc, jak rzedną miny partnerów. Ale na pierwszej próbie sytuacyjnej postanowiłem pójść na całego i powtórzyć fragmenty inscenizacji poznańskiej. Poczułam się jak ryba w wodzie. – Ale się smarkata zaczaiła – śmiał się Żabczyński. Udawała kompletną analfabetkę, a tu masz – gwiazda całą gębą! Był to rok 1935. Dostałam propozycję zagrania w filmie, w komedii muzycznej „Kochaj tylko mnie". Oczywiście na ekranie także tańczyłam. Od tej pory pracę w kabaretach i teatrach muzycznych musiałam godzić z pracą w filmie, bowiem propozycje filmowe sypały się jak z rękawa. „Robert i Bertrand", „Dodek na froncie", „Paweł i Gaweł", „Mały marynarz", „Dyplomatyczna żona", „Straszny dwór", „Florian", „Królowa przedmieścia", „Piętro wyżej", „Zapomniana melodia", „Włóczęgi", „Tajemnica panny Brinx" – to tylko niektóre pozycje. Grywałam w nich na ogół (bodajże z wyjątkiem „Floriana") panienki z dobrych domów, uwikłane w najdziwniejsze sytuacje życiowe; dziewczęta pełne hu-

Michał Znicz, Antoni Fertner i Helena Grossówna w filmie „Robert i Bertrand" (1938)

W Paryżu, w latach dwudziestych

moru, rozśpiewane i roztańczone. Wreszcie w roku 1939 reżyser Leonard Buczkowski zaproponował mi inną rolę w filmie „Testament profesora Wilczura", stanowiącym ostatnią część trylogii rozpoczętej „Znachorem". W filmie tym wystąpił również sam autor scenariusza, znany pisarz Tadeusz Dołęga-Mostowicz. Na czym polegała owa niezwykłość roli? Otóż w „Testamencie" nie śpiewałam, nie tańczyłam – po prostu grałam, a jeden z kolegów-aktorów określił to tak: „Przestała tańczyć, a pokazała kawał człowieka". Chyba to komplement!

Lato 1939 roku było upalne, a mnie czekały jeszcze dwie role w filmach „Uwaga szpieg" i „Szalona Janka". Niestety, pozostały już w sferze projektów. Wybuch wojny przekreślił wszystko. Potem okupacja, Powstanie Warszawskie... obóz w Niemczech i... powrót do kraju.

Warszawa jeszcze w gruzach. Teatralna Łódź. I pierwszy powojenny wywiad dla ówczesnego dwutygodnika „Film". Teatr „Syrena" w Łodzi miał w zespole komplet, więc pojechałam do Krakowa. Rozpoczął tam działalność kabaret „Siedem Kotów" z Ireną Kwiatkowską na czele. Wreszcie powrót do Warszawy, gdzie przeniesiona z Łodzi „Syrena" przyjęła mnie do grona swoich wykonawców. Równolegle z pracą w „Syrenie" podróżowałam po Polsce z koncertami estradowymi. Środki lokomocji? Pociąg, ciężarówka, dorożka, a nawet wóz drabiniasty! Czułam się potrzebna. Ludzie poznawali mnie. Uśmiechali się życzliwie; pytali: – „Kiedy pani znowu zagra w filmie?".

A film? – No cóż... Gdy wróciłam do kraju – dopiero się odradzał; gdy już pracowałam w Warszawie, reżyserzy Janusz Nasfeter i Jan Batory zaproponowali mi niewielkie role w swych filmach. Rólki raczej. Zagrałam. Do ról heroin przy wiertarkach, lub tych budujących nowy dom widać nie pasowałam. Potem przyszły młodsze...

● No, a teraz, pani Heleno, odrobina marzeń. Gdyby tak zjawił się reżyser z dobrym scenariuszem i rolą dla pani... Czy zdecydowałaby się pani powrócić na plan filmowy?

Grossówna po chwili wahania mówi wolno: – Ach, te marzenia! Gdzie indziej bywają takie przypadki powrotu do pracy, Claudette Colbert i Rex Harrison grają w teatrze. Przed kamery filmowe powracała wielka tragiczka Elżbieta Bergner... Gdyby scenariusz i rola dla mnie były tego warte... to... Kto wie? – **Pani Helena uśmiecha się pogodnie, jak dawniej. Jak tamta Helenka z „Zapomnianej melodii".**

Toteż ryzykuję pytanie: – Co pani robi, aby zachować tę wewnętrzną młodość i pogodę ducha?

Grossówna odpowiada ze śmiechem:

– Wie pan, w filmie „Szczęśliwa trzynastka" śpiewałam taką piosenkę:

– ... „W życiu trzeba zawsze optymistą być
Powtarzać wszędzie:
Jakoś to będzie
Cała sztuka tylko w tym, by umieć żyć,

Ażeby śpiewać, tańczyć – właśnie gdy jest źle...".

Może nie wszystko, ale coś z tego jest moją dewizą życiową. „Sztuka w tym, by umieć żyć"... A co do tańca... Czasem, gdy ogarną mnie tzw. czarne myśli, siadam sobie gdzieś w kącie i miewam zapewne mroczną minę, bo

W filmie „Piętro wyżej" (1937)

podchodzi do mnie wnuczek Maciek i mówi: „Babciu kochana! Po co się martwić! Pokaż młodzieży jak należy tańczyć! Babciu... proszę..." No i co mam robić? Oczywiście zrywam się i...

Tu pani Helena wstaje i z temperamentem wykonuje kilka tanecznych pas.

Kajtek ujada radośnie. Czas kończyć urodzinowe spotkanie.

Czegóż życzyć jeszcze, pani Heleno? Sto lat? To stanowczo za mało! Zatem... dwieście lat! A może nawet trochę więcej...

MACIEJ BORNIŃSKI

Zofia Bodakowska i Helena Grossówna w filmie „Kolorowe pończochy" (1959)

Larisa Guzajewa w „Gorzkim romansie" Eldara Riazanowa

Wokół Konfrontacji: „Gorzki romans"

Miłość panny bez posagu

„Szukałam miłości i nie znalazłam. Nikt nigdy nie próbował wejrzeć w moją duszę, od nikogo nie zaznałam współczucia, nigdy nie usłyszałam ciepłego, serdecznego słowa. Jak mrozi takie życie! Nie ja jestem winna – szukałam miłości i nie znalazłam..."

(Larissa w „Pannie bez posagu" Aleksandra Ostrowskiego)

„Gorzki romans" Eldara Riazanowa to ekranizacja klasycznej sztuki Aleksandra Ostrowskiego, w Polsce znanej jako „Panna bez posagu". Wielki rosyjski dramaturg rozpoczął jej pisanie w roku 1874 i pracował nad sztuką cztery lata. Wystawiona na scenie Teatru Małego w Moskwie w listopadzie 1878 roku przepadła po 10 przedstawieniach, ale większym powodzeniem cieszyła się w Petersburgu, w teatrze Aleksandryjskim. Po publikacji tekstu nikt już nie miał wątpliwości, że jest to jedno z największych osiągnięć pisarza i zapewne jedna z najlepszych sztuk obyczajowych tego okresu. Powróciła na sceny i nie schodzi z nich po dziś dzień.

Pisze historyk literatury: „Mały epizod z życia bezposażnej panny o gorącym sercu, rozgrywający się na terenie miasta Brachimowa, pod piórem Ostrowskiego zyskał wyjątkową siłę uogólnienia i urósł do wymiarów aktu oskarżenia. Pod względem dojrzałości wyrazu artystycznego, dramatyzmu sytuacji i głębi rysunku psychologicznego, sztuka zajmuje wyjątkowe miejsce w dorobku pisarskim Ostrowskiego. Słusznie też uważana jest za zjawisko wyjątkowe w dramaturgii światowej ubiegłego wieku" (Historia literatury rosyjskiej, t. I, s. 763, Warszawa, 1976).

Kim jest bohaterka, Larissa Dmitriewna Ogudałowa? Kupiec Wożewatow mówi o niej: „...śliczna panna, gra na różnych instrumentach, śpiewa, atmosfera domu swobodna, a to przyciąga. No, ale żenić się... żenić trzeba się z namysłem..." Padają także inne słowa:

Wożewatow: Sprytu nie ma za grosz. Nie wdała się w mamusię... ni stąd, ni zowąd wygarnie coś, czego nie powinna.

Knurow: Chce pan powiedzieć, że prawdę?

Wożewatow: Tak, prawdę. A pannie bezposażnej tego robić nie wolno!

Larissa jest panną bez posagu. Nie chce być przedmiotem. I musi zapłacić najwyższą cenę za chwilę niezależności.

* * *

Nic dziwnego, że ta dramatyczna opowieść przyciągała także uwagę filmowców. W roku 1912 niemy film o długości 765 metrów zrealizował Kai Hansen, Duńczyk przebywający w Rosji z ramienia firmy Pathé. Rolę główną grała wielka aktorka Wiera Paszennaja. W okresie dźwiękowym ekranizację, dziś uważaną za klasyczną, zrealizował wybitny reżyser Jakow Protazanow. Film wszedł na ekrany 26 stycznia 1937 roku i wznawiany był także po wojnie – w Polsce oglądaliśmy go w roku 1947 i 1953. Była to staranna realizacja, wierna tekstowi, ale także bardzo filmowa. Protazanow napisał scenariusz wraz z Władimirem Szwejcerem, rolę główną zagrała debiutująca na ekranie studentka szkoły aktorskiej, Nina Alisowa w otoczeniu sław: Michaiła Klimowa, Anatolija Ktorowa, Olgi Piżowej i Borisa Tenina. Zwracały uwagę zdjęcia Marka Magdisona, wpisujące tę opowieść o tragicznej miłości w nadwołżański, liryczny pejzaż.

Pisze Nina Alisowa, odtwórczyni roli Larissy: „Różne aktorki przekazywały widzowi jej marzenia, jej ideały. Wiele, wiele razy ją zabijano, ale wciąż powraca do życia. Pozostawia nam świetlane uczucie miłości i wdzięczności. Zagrałam Larissę w filmie Protazanowa, a potem 1007 razy na scenie. Za każdym razem po spektaklu wydawało mi się, że oddałam się cała tej roli. Ale przychodził następny dzień i zaczynałam rozumieć, że wielu rzeczy nie dopowiedziałam. Było szczęściem móc powiedzieć sobie: jutro będę mogła »wygrać« wszystko. Ale w kinie zagrałam tę rolę tylko raz – i to na całe życie!

Jestem szczęśliwa, że film Riazanowa fotografował mój syn, operator Wadim Alisow. W ten sposób przedłużył jakby życie Larissy, która osiedliła się w naszym domu. Moja córka, Larissa Kadocznikowa także grała ją na scenie kijowskiego teatru..." (Literaturnaja Gazieta, nr 44 (1984).

* * *

Film Eldara Riazanowa nosi wyzywający tytuł „Gorzki romans". Wyzywający – bo reżyser daje w ten sposób do zrozumienia, że nie trzyma się wiernie tekstu. W roli głównej obsadził debiutantkę Larisę Guzajewą, dając jej za partnera znakomitego Nikitę Michałkowa. Matkę zagrała Alisa Freindlich, odchodząc od konwencji przedstawiania tej postaci jako kobiety starej i chciwej. Także Andriej Miagkow wyposażył postać narzeczonego Larissy, biednego urzędnika Karandyszewa w akcenty nieoczekiwanej godności i buntu. Odstępstw jest więcej – ze wzmianek w dialogu zbudowane zostały całe sceny, przesunięte akcenty, dopisane nowe kwestie. Film jest barwnym widowiskiem skąpanym w muzyce i malowniczych pejzażach.

W Związku Radzieckim odniósł wielki sukces kasowy, ale wywołał też niezwykle ostrą dyskusję, dotyczącą zresztą szerszej kwestii. Zainicjowało ją pismo „Literaturnaja Gazieta" pod hasłem: „Uwaga! Na ekranie – klasyka" Jej zasadniczym tematem są granice swobody adaptatora.

* * *

Nikita Michałkow jako Paratow

Nina Alisowa w „Pannie bęz posagu" (1937)

...oraz Larisa Guzajewa i Nikita Michałkow w „Gorzkim romansie"

DZIŚ KINO JAK BABCIĘ KOCHAM

Pierwsza powojenna komedia filmowa (1949)... Pokazana przez telewizję w cyklu „Oblicza polskiego kina" – liczy sobie 36 lat. Drugim filmem ze skarbem w tytule, jaki wyprodukowano w minionym czterdziestoleciu, był „Skarb kapitana Martensa" (1957), dramat sensacyjny w reżyserii Jerzego Passendorfera. Oba te filmy łączy, oprócz tematu: poszukiwanie wielkiego skarbu, dodatkowo nazwisko scenografa Anatola Radzinowicza. Nic poza tym.

„Skarb" Leonarda Buczkowskiego to nie tylko pionierskie dzieło komediowe, lecz także punkt orientacyjny, od którego należałoby mierzyć dokonania całej twórczości komediowej powojnia, jej porażki i sukcesy. Trzeba te filmy policzyć, a nie jest to zadanie łatwe. Próbowałem sporządzić ich rejestr do roku 1980 (bo tylko takimi danymi rozporządzam) i wyszło mi, że zrealizowano w tym czasie około 90 komedii wliczając w to także komedie „sentymentalne", „awanturniczo-przygodowe", „liryczne", „muzyczne", „groteskowe baśnie fantastyczne", „komediowe romanse", „komediowe dokumenty socjologiczne" (!), „kameralne komediodramaty" i temu podobne. Nie zapominając przy tym o jedynej „absurdalnej komedii gagowej" „Ostrożnie Yeti" Andrzeja Czekalskiego z 1961 roku. O jedynej komedii surrealistycznej „Upał" (1964) Kazimierza Kutza. O jedynej gagowej grotesce filmowej „Walet pikowy" (1960) Tadeusza Chmielewskiego.

Można przyjąć z grubsza, mając także na uwadze produkcję komediową ostatniego pięciolecia, że liczbę tę da się doprowadzić do setki. Wynikałoby z tego, iż mniej więcej co szósty film zrealizowany w czterdziestoleciu to komedia, o różnym zresztą zabarwieniu, gdyż nie sposób tutaj wyodrębnić jakiegoś gatunkowego, jednorodnego wzorca komediowego. W tej materii prawa konwencji ulegają często daleko idącym przekształceniom wewnątrzgatunkowym, o wiele dalej idącym niż, na przykład, w dramacie psychologicznym czy filmie kostiumowym.

Na początku jednak był „Skarb", film, jak podano w czołówce, „będący autentyczną historią wymyśloną przez autorów". Wymyślony, choć prawdziwą od początku do końca. Gehenna sublokatorska pierwszych lat powojennych w zburzonej Warszawie. Pan Ziółko, imitator zwierząt, śpiący w hamaku za szafą, przedwojenny radca, powtarzający bez przerwy: „Potosmy sześć lat wojnę prowadzili", inkasent Halny, gospodyni Malikowa, ze swoim: „Kino, jak babcię kocham", pani Basieńka, kombinatorzy, spadająca wanienka w zagraconym korytarzu, siostry Do – Re – Mi i przebój nad przeboje „Warszawa, ja i ty". Wszystko to stanowi żywą dokumentację tamtego czasu.

W rzeczy samej „Skarb" jest jak gdyby mimowolnie zrobionym dokumentem, który będą oglądać następne pokolenia. Pewien filozof powiedział kiedyś: „Żeby zaistnieć, trzeba mieć najpierw dach nad głową". „Skarb" to film ku pokrzepieniu serc, dla tych wszystkich, którzy czekają dziś w kolejce do swego upragnionego M. Ale nie tylko. Ukazuje też dość wyraźnie obowiązującą wówczas modę, obyczaj, ludzkie przywary i słabości, bez żółci i karykaturalnego przerysowania.

Piszę o „Skarbie" z sentymentem, ponieważ wpisany jest on na trwałe w obraz mojego praskiego dzieciństwa. Pierwszy film, który obejrzałem w życiu, nosił tytuł: „Saławat, wódz Baszkirów". Drugi to „Zakazane piosenki". Trzeci to „Skarb" – pierwsza lekcja śmiechu w kinie.

JERZY GÓRZAŃSKI

Przystępując do realizacji, **Eldar Riazanow udzielił wywiadu „Sowietskiej Kulturze"** (16.VIII.1983):

● Dlaczego pan, twórca komedii, bierze się do ekranizacji klasycznego dramatu?

– Nie ma w tym paradoksu, drogę od komedii do dramatu wyznacza samo życie. Z biegiem czasu wiele spraw zaczyna się odczuwać inaczej... Już poprzedni mój film, „Dworzec dla dwojga" był tragikomedią, a teraz realizuję dramat...

● Dlaczego wybrał pan właśnie „Pannę bez posagu"?

– Uważam, że jest to jeden z lepszych dramatów Ostrowskiego, którego problemem, w istocie ponadczasowym, jest zderzenie miłości z cynizmem. „Panna bez posagu" była jednym z najbardziej ulubionych utworów demokratycznej młodzieży lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Zawarte w niej problemy moralne zachowały aktualność do dziś. Klasyka dlatego jest klasyką, że jest wielowymiarowa.

● Na czym polega zasadnicza różnica w porównaniu z filmem Protazanowa?

– Od tamtej ekranizacji dzieli nas pół wieku. Nowe są techniczne możliwości kina, nowa estetyka. Dlatego nie staramy się nawet porównywać z filmem Protazanowa. Realizujemy film oparty na motywach dramatu. Ważne jest, aby zachować jego ducha, nie krępując się ramami fabuły.

* * *

Założenia reżysera spotkały się z krytyką, i to surową. **Pisze Dmitrij Uranow:** „Niewątpliwie autorzy filmu wybierając gatunek »na motywach« uwolnili się od wielu obowiązków wobec klasycznego tekstu, ale równocześnie związali się tekstem. Zamierzyli niewykonalne: nie odstępując od tekstu, naruszyć jego logikę. Ale tekst Ostrowskiego jest organizmem zrównoważonym wewnętrznie i tak łatwo się nie poddaje, więc trzeba było go pociąć; nie zmieniać, a przecież

Larisa Guzajewa i Andriej Miagkow

przekomponować. Tego, czego w tekście nie ma, nie mówi się, ale nie wypowiada się do końca także tego, co pozostało. Mam na myśli skróty, nie to nieuniknione, lecz dowolne. W ten sposób autorzy zdołali pozostawić poza kadrem wiele z tego, co Ostrowski ujawnia – na przykład w postaci Paratowa.

Wszelkimi sposobami przestawiając akcenty i przesuwając przecinki, osłabiają ocenę tej postaci. W filmie nie jest to Paratow ze sztuki Ostrowskiego, ale ze sztuki napisanej jakby przez Larissę Ogudałową, która, jak wiadomo, jest w nim zakochaną. Prawda, że film ma odpowiedni tytuł – »Gorzki romans« – ale słowa rozbrzmiewające z ekranu należą przecież do Ostrowskiego. I to jakie słowa! »Czy nie sądzi pani, że człowiek, który ma ręce i nogi zakute w kajdany, może się tak zapamiętać, że zapomni o wszystkim na świecie, zapomni o gnębiącej go rzeczywistości, zapomni też o swoich kajdanach?« – mówi Paratow w sztuce i na ekranie. Ale u Ostrowskiego jest to pusta deklamacja, obliczona na zawrócenie głowy Larissie. A na ekranie – męka i łzy najprawdziwsze, o ile prawdziwe może być coś w scenariuszu zatytułowanym »Gorzki romans«"... (Literaturnaja Gazieta, nr 44/1984).

Wtóruje inny surowy krytyk J.Surkow: „Ze sztuki wypadło wiele pamiętnych kwestii, replik, skrócono wszystkie monologi, ale za to ze wzmianek powstały całe sceny. Opowiada Woźewatow o kaukaskim kniaziu, który z zazdrości zabił siostrę Larissy – powstaje z tego scena i to wspaniała. Potrzeby nie było, ale zostało wprowadzone coś z tych »kaukaskich anegdot«, których dziś już się nie opowiada. Wspomnienia o swataniu Larissy z kasjerem-złodziejem – znowu scena. I postać. U Ostrowskiego tekstu nie ma, ale czym się martwić – dorobi się własny.

Wiem, że Riazanow to nie tylko reżyser, ale i literat, według mnie ciekawy. Ale właśnie dlatego powinien rozumieć, że chociaż pisze po swojemu i dobrze, to jednak inaczej niż Ostrowski. Ale nie zrozumiał! Widzę w tym nie tylko brak szacunku dla Ostrowskiego, lecz – trzeba to wprost powiedzieć – brak literackiego słuchu. Brak wyczucia języka, melodii słowa, tych nadtonów, które czynią język Ostrowskiego jedynym i niepowtarzalnym w całej rosyjskiej literaturze..." (Literaturnaja Gazieta, nr 46/1984).

Ale są i zwolennicy ekranizacji Riazanowa. **Timur Ponarin pisze** w recenzji: „Sztuka została odczytana poważnie, z pewną nieufnością do ustalonych kanonów i tradycji w jej interpretacji. Eldar Riazanow nie wierzy, że historia opowiedziana przez Ostrowskiego dotyczy spraw minionych. Wiele rzeczy istotnie wydaje się nam śmieszne i niedorzeczne: cwaniactwo wszechpotężnych kupców, spryt zapobiegliwej matki, która pozbyła się już dwóch córek bez posagu, a teraz zabiega o wydanie trzeciej, tragiczny los dziewczyny, która, aby żyć jako tako w świecie, musi wyjść za mąż za kogokolwiek, bo inaczej wypada jej skończyć w nurtach Wołgi. Ale to, co najważniejsze w sztuce, pozostało i pozostanie na długo: konflikt wielkiej miłości i okoliczności, które sprawiają, że miłość nie jest szczęściem, lecz niedolą..." (Sowietskij Film, nr 10/1984).

O „brylancie i jego oprawie" **pisze A.Morakow:** „Uważam, że Riazanow wyczuł – nazwijmy to – liryczną aktualność sztuki Ostrowskiego. W jak znakomitą rodzajową scenę, ukazaną czysto plastycznymi środkami, przekształciły się trzy frazy o tym, że starszą siostrę Larissy wydano za mąż za kaukaskiego kniazia, który uwiózł ją w góry...Albo rozbudowany epizod z utrącjuszem-kasjerem w gościnie u Ogudałowej... I trafna, wzruszająca scena z listem z zagranicy: druga siostra Larissy wydana została za cudzoziemca, który potem okazał się »nie cudzoziemcem, lecz szulerem«. Kadry te świadczą nie tylko o warsztacie reżysera, ale także o jego wysokiej kulturze – wyczucie aktualnych treści, które rodzi się u widza, sąsiaduje z wyczuciem historycznej ścisłości... Wszystko jest w tych obrazach autentyczne – sceneria restauracji, przytulność rosyjskich domów i europejski blichtr dworca, cygańskie bryczki i kopuły cerkwi, tiurniury dam i surduty panów. Autentyczne maniery,gesty, twarze – w każdym z aktorów odbija się Rosja sprzed stulecia, pańska, kupiecka, urzędnicza, chłopska.

»Drogocenny brylant wymaga kosztownej oprawy« – mówi Mokij Parmionycz Knurow. Pozwalając sobie porównać plastyczny wystrój »Gorzkiego romansu« do jubilerskiej oprawy, przyjdzie nam przyznać, że twórcy filmu okazali się prawdziwymi artystami. Zachwycająca dal nadwołżańskiego pejzażu, fotografowanego przez Alisowa w błękitnej mgle i blasku kwietniowych przymrozków, rozległość, przestrzeń, wspaniałość rosyjskiej przyrody – to nie tylko tło akcji, ale ważny element duchowej atmosfery filmu. Jakież znakomite jest światło w każdym kadrze! I śpiewane romanse, wplecione mądrze i wdzięcznie w tkankę dialogu, jakby dla poszerzenia skali naszych odczuć... A brylant? Brylantem jest sztuka Ostrowskiego napisana z takim podziwem wobec płomienia kobiecej duszy, z takim zrozumieniem człowieczego serca..." (Sowietskij Ekran, nr 24/1984). ■

O ANALIZIE FILMU – Z PERSPEKTYWY LOGIKI

Filmoznawcy uprawiający dziś semiotyczną refleksję nad filmem nie mają łatwego życia: atakują ich zarówno koledzy niesemiotycy, jak i szerokie rzesze tzw. miłośników kina. Semiotyka filmu przypomina tarczę, do której wszyscy starają się oddać przynajmniej po jednym strzale. Długo by dyskutować przyczyny takiego stanu rzeczy, wśród których niski poziom wiedzy semiotycznej społeczeństwa należy z pewnością do zasadniczych. Semiotycy filmu dobrze wiedzą, że kochani nie są, a mimo to z uporem i konsekwentnie formują zręby swej dyscypliny, od czasu do czasu dolewając oliwy do semiotycznego kotła.

Eugeniusz Wilk na wstępie pracy „O analizie semiotycznej dzieła filmowego" próbuje sobie pozyskać postronnego czytelnika taką na przykład obietnicą: „Niniejsza praca nie ma charakteru wyłącznie teoretycznego. Wręcz przeciwnie. Główny nacisk położyłem w niej na to, by wychodząc z określonych założeń teoretycznych, wypracować terminologię i pojęcia o charakterze czysto operacyjnym". Nie na wiele to się jednak zdaje, bo przyznając się do modelowania dyscypliny, autor automatycznie wywołuje cięgi strażników nauki lekkiej, przyjemnej i – jak sami lubią mówić – użytecznej. Ponadto Wilk proponuje jeden z możliwych modeli analizy semiotycznej, i to model zapewne najodleglejszy od powszechnych wyobrażeń i oczekiwań wiązanych z metodą semiotyczną w analizie filmu. Mówiąc dokładniej: Wilk uprawia metodologię semiotyki filmu, przedmiotem jego rozważań jest zatem semiotyka filmu jako taka. Znaczy to, że interesuje go w pierwszym rzędzie charakterystyka metajęzyka, który pozwoliłby uprawiać semantykę danego języka przedmiotowego (a więc „języka" filmu) oraz typologia reguł odniesienia wiążących wyrażenia języka przedmiotowego z ich denotatami.

Samą analizę zresztą pojmuje autor w sposób najdalszy od rozumowania potocznego, wywodzącego się z refleksji przedteoretycznej, a mianowicie jako operację na tekście filmowym, przyporządkowującą dowolnemu jego segmentowi (strukturze przedstawiającej) jego syntaktyczno-semantyczne reprezentacje (strukturę przedstawioną, będącą modelem semantycznym tekstu). Stanowi ona zatem nie tyle pojęcie operacyjne odnoszone do analizy pełnego filmu (takiego, jakim zwykła go traktować choćby krytyka czy tzw. przeciętny widz), lecz wyznaczające określony model postępowania z pewnymi tylko stanami rzeczy struktury przedstawiającej i przedstawionej ze względu na pewien konkretny cel. W przypadku pracy Wilka celem tego rodzaju schematyzacji jest zdefiniowanie i zbadanie układów synchronicznych obydwu struktur oraz charakterystyka kodów tworzących diachroniczny porządek struktury przedstawionej, a w konsekwencji – określenie prawidłowości rządzących zhierarchizowaniem i uwarstwieniem składających się nań stanów rzeczy.

Nadstawiając jeden policzek, nadstawia autor i drugi. Otóż rewizja Metzowskiego modelu semiotyki filmu (a w tym kierunku zmierza w istocie propozycja Wilka) zostaje dokonana w perspektywie semantyki logicznej. A cóż może być bardziej obcego dla tych wszystkich, którzy po tytule pracy byliby skłonni oczekiwać podręcznego instruktażu analizy filmu, niżeli metoda formalizacji? I na nic zapewne nie zda się tłumaczenie, że to przecież najbardziej ekonomiczna droga do osiągnięcia interdyscyplinarnej wspólnoty nauk, bo rozumowanie takie nie zdążyło się jeszcze zadomowić w powszechnej świadomości metodologicznej humanistyki. Doskonale rozumiem tych wszystkich, których w lekkie oszołomienie wpędzi stwierdzenie, iż „przedmiotem uwagi badacza – analityka dzieła filmowego są zdania atomowe struktury przedstawiającej oraz ich denotacje – czyli elementarne stany rzeczy przedstawione", którzy zbombardowani zostaną operacjami klasycznego rachunku zdań i typologią układów struktury przestawiającej jak z podręcznika wyższej matematyki... Tylko że ta robota od podstaw jest niezbędna, by wypracować spójny i naukowo ufundowany aparat analizy semiotycznej, który mógłby pełnić i bardziej powszechne funkcje. Jest Wilk w tej niezręcznej sytuacji, że nikt go w tej żmudnej pracy nie wyręczył, w związku z czym sam musi ponosić pełną odpowiedzialność za poczynione ustalenia i dźwigać na sobie ciężar skomplikowanej metodologii. Wprawdzie praca jest mocno osadzona w tradycji badań humanistycznych tzw. szkoły poznańskiej (J. Kmita, W. Ławniczak), nie przeszkadza to jednak temu, by w teorii filmu narażać się na gesty sprzeciwu i odruchy ignorancji.

Metodologiczne podstawy analizy semiotycznej filmu trzeba będzie nadal badać i doskonalić, niemniej dzięki książce Wilka jest się na czym wesprzeć. A fundament to wcale solidny. Chodzi teraz o to, by budując dalej, umieć z niego skorzystać.

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Eugeniusz Wilk: „O analizie semiotycznej dzieła filmowego". Uniwersytet Śląski, Katowice 1984

PISANIE ŚWIATŁEM

Rozmowa z operatorem RYSZARDEM LENCZEWSKIM

Ryszard Lenczewski, absolwent Wydziału Operatorskiego PWSFTViT w Łodzi jest autorem zdjęć 14 filmów fabularnych (m.in. „Bestia", „Mniejsze niebo", „Pałac", „Mężczyzna niepotrzebny", „Wielki bieg", „Czarne łabędzie", „Kobieta z prowincji") i 23 dokumentalnych. Reżyserował 3 filmy: „Podróż", „Night Patrol" i „Mental Cut". Za zdjęcia do „Pałacu" zdobył „Brązowe Lwy" na festiwalu w Gdańsku.

● Czy już w szkole średniej myślał pan o zawodzie operatora?

– Nie, wtedy myślałem o muzyce. Grałem na gitarze w szkolnym zespole

muzycznym. Pracowałem następnie w drukarni jako uczeń fotografa. Właśnie w drukarni poznałem technologię robienia zdjęć. Fascynowała mnie wtedy fotografia reportażowa. Trafiłem do Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego, gdzie brałem udział w konkursach i wystawach fotograficznych. Chciałem być fotografikiem, a ponieważ nie ma w Polsce uczelni o tym profilu, wybrałem wydział operatorski PWSFTViT.

● Przyszedł pan więc na egzamin już z pewnymi umiejętnościami?

– Opanowałem nieźle technikę fotograficzną, bardzo dużo w tamtym okresie fotografowałem. Zdawałem zresztą na studia dwa razy, za pierwszym razem zabrakło mi punktów, byłem nie do końca przygotowany oraz może niedojrzały psychicznie. Przez rok przychodziłem do szkoły i podpatrywałem studentów. Zdając po raz drugi nie czułem się obco, co bardzo ułatwiło mi sytuację na egzaminie.

● Któremu z pedagogów zawdzięcza pan najwięcej?

– Mieczysław Jahoda nauczył mnie odwagi improwizacji na planie filmowym, Marek Nowicki – analizy artystycznej obrazu filmowego, Tadeusz Wieżan – podstaw prawidłowego naświetlania negatywu.

● Jakim kinem wtedy się pan interesował?

– Byłem na wszystko otwarty i dosyć chaotyczny w swoich kinowych zainteresowaniach. Ale już wówczas fascynował mnie Jancso, jego dziwne, pełne tajemniczości filmy, rozbudowane formalnie.

● Później uczył się pan zawodu już w praktyce. Jakie były etapy tego dalszego rozwoju?

– Na początku interesowała mnie strona wizualna filmu, środki ekspresji operatorskiej. Wydawało mi się, że im są bogatsze, tym lepiej. Był to okres współpracy z Bogdanem Dziworskim, Grzegorzem Królikiewiczem, Tadeuszem Junakiem. Później zacząłem poświęcać więcej uwagi treściom niesionym przez film czy daną scenę, dostosowywać do tego środki wizualne, całą koncepcję. Pracowałem wtedy z Jerzym Domaradzkim, Januszem Morgensternem, Laco Adamikiem. Teraz zaczynam od analizy treści filmu, jego idei. One decydują o środkach wyrazu. Staram się je raczej ograniczać. Mój przedostatni film, „Kobietę z prowincji" w reżyserii Andrzeja Barańskiego, nakręciłem przy pomocy tylko jednego obiektywu.

● Zaczynał pan jednak nie w fabule, lecz w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych.

– Zrealizowałem tam około 20 filmów krótkometrażowych o bardzo zróżnicowanej tematyce. Jednocześnie zacząłem robić zdjęcia do filmów fabularnych. Zadebiutowałem w „Bestii" Jerzego Domaradzkiego. Później przyszedł „Pałac", „Mniejsze niebo". Każdy z tych filmów był inny.

● Jaki rodzaj rzeczywistości wydaje się panu najciekawszym tworzywem dla filmu?

– Jako reżysera interesują mnie wielkie imprezy sportowe, wielkie widowiska w rodzaju koncertów rockowych z tłumną, rozentuzjazmowaną widownią. Jako operator mam słabość do kameralnych wnętrz z końca XIX wieku.

● Swoje zainteresowania muzyką rockową wykorzystał pan w dwóch filmach muzycznych z Korą i zespołem „MAANAM" w rolach głównych. Był pan nie tylko operatorem, ale i reżyserem tych filmów.

– „Night Patrol" narodził się po wysłuchaniu i obejrzeniu kilku koncertów rockowych. Przypominają one swą atmosferą wielkie mecze piłkarskie. W swoich filmach zwracam baczną uwagę na rytm poszczególnych scen oraz całego filmu. W związku z tym wiele czasu poświęcam asystowaniu przy montażu.

● Jak do tej pory towarzyszy panu chyba tylko powodzenie?

– Było parę filmów nieudanych, to złożona historia, bo przecież powodzenie filmu zależy także od poziomu scenariusza, od reżysera, od mojej formy, odporności psychicznej w czasie kręcenia, od środków technicznych. Np. obecnie bardzo związuje nam ręce mała ilość taśmy, którą dostajemy na realizację filmu. Konkretny epizod możemy rozwiązywać tylko w jednym wariancie.

● Czy można by powiedzieć, że ma pan swój styl jako operator?

– Koledzy mówią, że bez patrzenia na czołówkę filmu mogą rozpoznać, że to moje zdjęcia. Myślę, że mam pewien zbiór metod, środków. Staram się je rozwijać, a jednocześnie nie ulegać swym przyzwyczajeniom. Próbuję się ograniczać, np. do jednego obiektu, jednego rodzaju światła, kolorystyki. Staram się dostosowywać środki do filmu wychodząc od tekstu scenariusza, biorąc pod uwagę widzenie reżysera, rozwiązania scenograficzne.

● Czemu stara się pan być zawsze wierny przy realizacji filmu?

– Najważniejszą sprawą jest wierność samemu sobie, swojej intuicji.

● Czy pana zdaniem strona wizualna filmu jest ważniejsza niż inne elementy?

– Wszystkie składniki winny być precyzyjnie dopasowane. Często mówi się: słaby film, ale ma bardzo dobre zdjęcia. Taki film prędzej czy później ginie. Trzeba robić dobre zdjęcia do dobrych filmów.

● Jakie zdjęcia robił pan ostatnio?

– Zakończyłem zdjęcia do bardzo ciekawie zapowiadającego się filmu „Kobieta z prowincji" w reż. Andrzeja Barańskiego. Barański umie wzbudzić w swych współpracownikach odwagę artystyczną, daje im dużo swobody. Współpracuje mi się z nim idealnie. Równie ciekawie układała się moja przygoda artystyczna w Bułgarii, gdzie pracowałem z reżyserem Ivanem Niczewem nad filmem „Czarne łabędzie". Tematem filmu są problemy artystów, którym się nie udało. Oglądałem kilka filmów Niczewa, były bardzo ciekawe. „Czarne łabędzie" to opowieść o balerinie w trzech okresach jej życia: kiedy jest dziesięcioletnią dziewczynką, dwudziestoletnią dziewczyną i trzydziestoletnią kobietą. Każdą sekwencję realizowałem przy użyciu innych środków, każda część była zrobiona w innym rytmie, w innym świetle, w innej kolorystyce. Udało się jednak stworzyć jednolitą, uporządkowaną opowieść, również w warstwie obrazowej.

● Nad czym pan pracuje obecnie?

– Rozpocząłem zdjęcia do filmu Macieja Wojtyszki „Ognisty Anioł".

● I wreszcie – jakie są pana operatorskie wzory?

– Jerzy Wójcik, Sven Nykvist i Nestor Almendros. Każdy z nich reprezentuje inny styl, każdy jest mi w swoisty sposób bliski, od każdego nauczyłem się wiele.

Rozmawiał
BOHDAN GADOMSKI

Na zdjęciach: Ryszard Lenczewski podczas pracy

Moja historia kina (55)

Wczesna burleska

ALEKSANDER JACKIEWICZ

1. UROKI MAXA LINDERA

Będzie tu mowa o początkach burleski, drugiego – a może pierwszego – obok westernu gatunku filmowego stanowiącego tytuł do chwały młodego kina. Gatunek to niby płochy, a przecież mocno związany z tamtym (jak komedia z dramatem): jego odwrotność i zarazem pogłębienie.

Historycy filmu zwykli zaczynać od burleski francuskiej. Zacznijmy i my. Nie ze względu na to, że wcześniejsza od amerykańskiej, bo nie wcześniejsza, i nie dlatego, że lepsza, nawet w początkach, bo nie lepsza, ale dlatego, że wcześniej zrobiło się wokół niej głośno w świecie. Dzięki Maxowi Linderowi przede wszystkim.

Ale już przed Linderem na francuskim ekranie było wielu komików. Klowni i rozmaici błaźni występowali w krótkich komedyjkach wypełnionych akrobacjami i szaleńczymi goniłwami. Spośród nich wyłonił się komik ambitniejszy: Jean Durand. Jego Onésime – klown-akrobata, odziany w za luźne lub za ciasne stroje, malowniczo ucharakteryzowany, nie szczędzący min i grymasów – był bohaterem irrealnych, nonsensownych burlesek (realizowanych przez samego Duranda), gdzie wraz z kaskaderami z music-halli dokonywał systematycznego niszczenia wszystkiego dokoła nie szczędząc zarazem autorytetów, łamiąc prawa, torturując i zabijając ludzi. A nie było to okrutne. Przeciwnie, pełne poezji absurdu – podkreślają znawcy, dodając, że w ten sposób Durand zapowiedział burleskę Mack Sennetta, nawet na nią wpłynął.

Jego przeciwieństwem jest Max Linder. Gabriel-Maximilian Leuville – tak się bowiem artysta nazywał – zaczynał od sceny. Bez szczególnego sukcesu, poczynając od tego, iż parokrotnie zdawał na studia aktorskie i oblał. Zdecydował się wreszcie na kino. Nadal nie szło mu dobrze. Aż wystąpił w burlesce „Początki tyżwiarza", gdzie na podparyskim jeziorze ślizgał się jako wytworny dandy. Filmik bardzo się podobał. Pokolenie początku wieku jeszcze po latach pamiętało pełnego wdzięku Maxa miotającego się rozpaczliwie na łodzie, by opanować kunszt tyżwiarski. I od razu stworzył sylwetkę, którą się polubiło: młodego pana z wąsikami, niewielkiego, zgrabnego, w czarnym surducie, w spodniach w paski, noszącego krawat z perłą, w cylindrze albo meloniku na głowie. Sylwetkę tę Linder odziedziczył po innym komiku, Gréhanie, pierwszym dandym burleski.

Max zrobił się zarazem postacią niemal z realnego życia. Komedia Lindera stanowiła w ten sposób przeciwieństwo nie tylko Duranda, ale także całej niemal późniejszej burleski amerykańskiej (z wyjątkiem może Harolda Lloyda). Z tego powodu pozostał samotny: ze swoim niby rzeczywistym – cóż że zarazem kukiełką! – bohaterem, takimże światem, z prawdopodobnymi sytuacjami i zdrowym rozsądkiem. Stało się to zarówno siłą, jak i słabością jego filmów. Przywiązanie do rzeczywistości czyniło je bliskimi widzowi, ale też ograniczało komizm i nośność dzieła, jego śmiałość i fantazję. Nie miało ono po prostu sztuki przekraczania własnych granic. Pod względem zaś formy pozostawało na uwięzi music-hallu albo wodewilu, technika filmowa nie miała tu wiele do powiedzenia i co się w tych komediach działo mogło być równie dobrze pokazane na scenie.

Dla przykładu parę wczesnych burlesek Lindera (był ich scenarzystą, reżyserem i aktorem). W „Pojedynku krótkowidza" (1910) – jedynej znanej mi komedii okrutnej artysty, co stanowi jej dodatkową wartość – Max ma taki krótki wzrok, że jest prawie ślepy. Najpierw w domu długo szuka cylindra, niby nie posługując się wzrokiem, lecz raczej węsząc. Później podobnie zachowuje się na ulicy, gdzie wpada na ludzi i słupy. Na koniec, znalazłszy się w kawiarni, bierze obcą damę za panią, z którą się umówił, obejmuje ją, za co zostaje wyzwany na pojedynek. Sam pojedynek jest najzabawniejszą i niemal aforystycznie pomyślaną partią dziełka. Oto przeciwnik strzelił do Maxa, lecz nie trafił. Z kolei Max z pistoletem wysuniętym do przodu idzie na oślep ku niemu. Przerażony przeciwnik ucieka na drzewo. Wówczas Max, dotarłszy do pnia i biorąc go za przeciwnika, wielkodusznie unosi pistolet i strzela do góry.

Trochę późniejszy film „Max ofiarą chininy" jest mniej subtelnie pomyślany i chociaż dowcipny, trąci dość stereotypowym skeczem. Bohater, który upił się przypadkiem roztworem chininy, rozrabia w nocnym lokalu. Obraża jego bywalców i zbiera od nich wizytówki jako wyzwania na pojedynek, nie zdając sobie oczywiście sprawy z tego, co robi. Znalazłszy się na ulicy, trafia dla odmiany na jednego policjanta za drugim, zamiast własnych wizytówek wręczając im tamte, w związku z czym policjanci dostarczają go nie do jego domu, lecz do domów owych przeciwników, co kończy się za każdym razem sromotnym wyrzuceniem delikwenta. Aż nasz bohater ląduje wreszcie – i to dwukrotnie – w łóżku starej żony jednego z nich...

Max Linder stał się gwiazdą filmową o światowej sławie. Kochano tego beztroskiego młodego człowieka, pełnego elegancji. Aktor jeździł po różnych krajach, improwizując swoje filmy (jak się improwizowało jeszcze wówczas w towarzystwie muzykę czy wiersze). „Max nauczycielem tanga" powstał w Berlinie, „Max torreadorem" (gdzie bohater walczył z krową) w Hiszpanii, zaś do „Jak Max podróżuje dokoła świata" Linder dokręcał zakończenie w każdym odwiedzanym mieście, po czym pokazywał się na scenie we własnej osobie. Oklaskiwały go tłumy, jak niedługo będzie dziać się z Chaplinem.

Wojna światowa przerwała tę świetną karierę. Nie tylko chyba wypadki wojenne były tu winne. Zmieniła się atmosfera. Coraz mniej pozostawało miejsca na beztroskę. W dodatku zdrowie artysty podupadło. Szczęście go jednak jeszcze nie opuściło: w 1915 roku zostaje zaproszony do Ameryki, gdzie w wytwórni Essanay ma zastąpić Chaplina (który właśnie przeniósł się do Mutualu, rozpoczynając serię swoich wczesnych arcydzieł). Nie potrafił jednak Linder przyzwyczaić się do tamtejszych, przemysłowych warunków pracy i szybko stamtąd powrócił. Niedługo odwiedził Stany po raz drugi. Tym razem udało mu się zostać producentem własnych filmów. Zrobił trzy długie metraże, pierwsze w swojej karierze: „Bądź moją żoną" i „Siedem lat nieszczęścia", historię zalotów i małżeństwa Maxa, oraz „Trzech muszkieterów", parodię sławnej powieści Aleksandra Dumasa. Żaden jednak nie odniósł sukcesu. Ale nad „Trzema muszkieterami" zastanowić się przecież warto. Jest to parodia wykorzystująca anachronizmy. W czasach kardynała Richelieu jeździ się samochodem, telefonuje i pisze na maszynie, król martwi się spadkiem franka, a d'Artagnan nosi słomkowy kapelusz, tzw. canotier. Jest to błazenada. Lepiej wygląda, kiedy Max w roli czarnego muszkietera podrabia praktyki Fairbanksa: oto walczy z tłumem żołnierzy kardynała najpierw w karczmie, następnie na ulicy, w przewodach kanalizacyjnych – po drodze odbiera hołd od pięknej pani i kwiaty – a później na balkonie i nawet w łóżku.

Niezależnie od takiej czy innej wartości tego filmu (w ostatnich latach chyba mocno się zestarzał), jest on pełen ruchu, tempa, niespodzianek i takim sposobem różni się od reszty dorobku artysty. Jest bardziej kinem. Stało się to może pod wpływem Amerykanów. A może tu i ówdzie samego Chaplina? Film powstał bowiem dopiero w 1922 roku. Wspomniana walka Maxa z ludźmi kardynała jest jak balet bliski autorowi „Idylli na wsi". Jeszcze bardziej choreograficzny charakter ma scena, kiedy bohater pędzi na koniu wioząc dowody niewinności królowej, a podstępny przeciwnik daje koniowi zastrzyk usypiający: zwierzę zwalnia bieg, prawie płynie i Max płynie wraz z nim w powietrzu.

René Clair przyrównał kiedyś postać, jaką Linder stworzył w swoich filmach, do d'Artagnana i – szerzej – do francuskiego chevalier. Dodam, że z kolei z Lindera skorzystał sam Clair w swoich wodewilach i komediach.

Dzieło artysty miało smutny koniec. Co powiedziałem na początku – nie miało dość siły i prędko się wyczerpało. Ktoś pisał, że burleska abstrakcyjna jest wieczna, gdyż często sięga podstawowych – a tak, a tak! – spraw bytu, natomiast burleska-komedia, związana ze swoim czasem i światem, mija wraz z nim. Dalsze filmy Lindera były coraz słabsze. Na elegancję, umiar i sławny jego wdzięk nikt już nie czekał. Dramatyczne burleski Chaplina były powojennemu widzowi bliższe. I Chaplin zaćmił Lindera. ■

Max Linder w „Trzech muszkieterach"

Miejsca w sercu

Sally Field Fot Tri Star Prod. – L. Sorell

Film Roberta Bentona był zasłużonym sukcesem kasowym jesiennego sezonu w USA. Potwierdza to opinię, że zawsze mogą liczyć na powodzenie u Amerykanów tak zwane filmy „rodzinne", których Benton jest uznanym specjalistą („Sprawa Kramerów" przykładem). Ale „Miejsca w sercu" to nie tylko film „rodzinny", to także kawałek historii (akcja toczy się w Teksasie w 1935 roku), a także „country film", film wiejski, czyli ukazujący środowisko szalenie egzotyczne dla przeciętnego widza amerykańskiego.

Benton oświadczył w przedpremierowych wywiadach, że „Miejsca w sercu" są w dużej mierze jego autobiografią: jest Teksańczykiem i dzieciństwo przypadło mu na lata długotrwałej depresji po Wielkim Kryzysie. Sytuacja farmerów była wówczas szczególnie trudna. To właśnie o nich John Steinbeck napisał epopeję „Grona gniewu". Właśnie ze środkowego i północnego Teksasu, z sąsiedniej Oklahomy, z Arkansas trąba powietrzna kryzysu wymiotła całe wsie, rujnowane obniżką cen na bawełnę.

Jednakże u Bentona kryzys jest obecny tylko w dalekim tle. Jest przede wszystkim stanem świadomości: trwa tak długo, że już właściwie wszyscy do niego przywykli. Jakoś się żyje, choć trudno.

Na rodzinę Spaldingów spada cios: mąż i głowa rodziny, spokojny farmer, pełniący honorowo funkcję zastępcy szeryfa, zostaje któregoś dnia odwołany od rodzinnego obiadu. Trzeba uspokoić pijanego murzyńskiego chłopca, który ma w ręku rewolwer i strzela na prawo i lewo. Spalding popełnia typowy błąd ludzi dobrodusznych i pewnych swej siły: usiłuje gołymi rękami rozbroić niepoczytalnego. Pada strzał. Edna Spalding zostaje wdową.

Reszta filmu jest opowieścią o jej uporze. Edna postanawia ocalić farmę dla dzieci i dokonuje tego wbrew całemu światu. Benton nie usiłuje spuścić na wdowę Spalding wszystkich siedmiu plag egipskich i robi słusznie, starając się raczej zaciekawić nas drobnymi, codziennymi wydarzeniami. Potrafi o nich opowiadać zajmująco i intrygować zagadkami prostymi. Od czasu do czasu posługuje się wprawdzie protezami cytatów, ale widocznie sądził, że ma do tego prawo, robiąc film dla przeciętnych Amerykanów.

Zaraz na początku Edna spotyka niespodziewanego pomocnika, wielkiego, silnego jak koń Murzyna Mozesa, poszukującego pracy. Początkowo odprawiony Mozes po przenocowaniu w szopie odchodzi, kradnąc srebrne łyżeczki. Zostaje złapany w miasteczku i doprowadzony na konfrontację: twierdzi, że je dostał jako zapłatę za porąbanie drzewa. Edna po chwili wahania potwierdza to, bo nie może znieść myśli o karze, jaka spotka Murzyna.

Po takim zawiązaniu akcji, Benton rześko rozwija ją w serii znakomicie zainscenizowanych obrazów z codziennego życia farmerów. Zdaniem wielu Amerykanów w średnim wieku tak oddanej kultury materialnej epoki nie widzieli nigdy, w żadnym filmie. A była to epoka niesłychanie znacząca, przełomowa. Ameryka kończyła okres swego „średniowiecza" cywilizacji wczesno-industrialnej, gdzie jeszcze żywe były cnoty rodzinne, patriarchalne, a szczególnym szacunkiem otaczano pracę r ę c z n ą, wszechstronną fachowość. Już zaczynały się pojawiać maszyny, instrumenty i „gadgety" ułatwiające i uprzyjemniające życie codzienne, ale były jeszcze ogromną rzadkością.

Dziś Ameryka przeżywa okres gwałtownych przemian w życiu rodzinnym. Wahadło obyczaju, po długich dziesięcioleciach, a nawet stuleciach scentralizowanej, patriarchalnej rodziny, przesunęło się w przeciwległe skrajne położenie. Rodzina faktycznie nie istnieje. Dzieci wypycha się z domu ledwie zdolne są żyć samodzielnie, aby tylko zdążyć, aby jeszcze czując się młodo móc z życia korzystać. To jest powszechnie akceptowane, ale gdzieś w podświadomości gryzie tęsknota za dawnym układem. Benton wydobywa ją właśnie przez ukazanie rodziny trzymającej się mocno. Edna Spalding staje się prawdziwą bohaterką, walcząc jak tygrysica o utrzymanie fermy, ale także starając się zastąpić dzieciom ojca. Jest wręcz cudowna scena, w której synek zostaje w szkole przyłapany na paleniu papierosów i odprowadzony w hańbie do domu. Musi dostać lanie. Takie egzekucje zawsze przeprowadzał ojciec. Teraz syn musi obnażyć się przed matką i robi to z godnością, bo wie, że tak być musi. Ale dla obojga jest to przeżycie straszne – i w jakiś sposób katarktyczne.

Dużo miejsca w filmie zajmuje obraz katorżniczej pracy na polach bawełny, nieludzkie zmęczenie Edny. Jest mnóstwo humoru, dzięki postaci starego Mozesa, zrzędy i rezonera, chytrusa o gołębim sercu, który omal życiem nie przypłaca swej umiejętności dyskretnego kierowania Edną w zawiłych operacjach handlowych. Jest straszna, brutalna scena linczu na murzyńskim chłopcu, mimowolnym zabójcy szeryfa, i nieudanego na szczęście linczu na Mozesie ze strony wściekłych konkurentów Edny. Jest ciekawy wątek niewidomego sublokatora, podsuniętego Ednie przez lichwiarza, nie mogącego inaczej odebrać procentów od kredytu. Jest znakomicie ukazane tornado, które omal nie zmiata z powierzchni ziemi domu Spaldingów.

Jest to słowem film o wszystkich i dla wszystkich. Doskonale grany: gdyby Sally Field nie miała już Oscara za „Normę Rae", mogłaby na pewno dostać ją za rolę Edny Spalding. Partnerują jej świetni Danny Glover (Murzyn Mozes) i John Malkovich (niewidomy pan Will). Ameryka wypływa dziś na szerokie wody gospodarczej prosperity po długich latach kryzysu i depresji. Stąd też zapewne dodatkowe zainteresowanie filmami o ludziach, którym było źle, którzy mieli przeciwko sobie wszystko, a nie poddawali się, tylko zaciskali zęby i harowali na polach bawełny, bo tylko praca dawała im nadzieję.

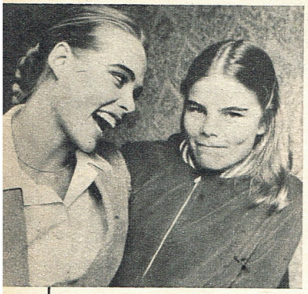
OSKAR SOBAŃSKI

PLACES IN THE HEART, reż. Robert Benton, USA

PORTRET NA ŻYCZENIE

MARIEL Hemingway

Rubrykę rozbawił najpierw list z prośbą o adresy komików Flipa i Flapa, ale zmusił także do zastanowienia: młodsi Czytelnicy mogą rzeczywiście nie wiedzieć, że obaj aktorzy dawno nie żyją, że to już historia kina. A to znaczy, że musimy częściej pisać na te tematy. Obiecujemy więc w przyszłości artykuł o tych znakomitych komikach. Czytajcie także nasze stałe teksty poświęcone dziejom kina, bo piszą je nie lada specjaliści!



Z siostrą – Margaux

Do rubryki trafiają zwykle portrety aktorów o znacznie większym dorobku. Mariel Hemingway wystąpiła zaledwie w pięciu filmach. Ale zawsze grała role znaczące. Nosi nazwisko słynnego pisarza amerykańskiego: jest wnuczką Ernesta Hemingwaya. Oczywiście, ta okoliczność została wykorzystana przez reklamę, gdy jako czternastolatka znalazła się po raz pierwszy na ekranie u boku swej starszej, pięknej siostry Margaux. Uwagę zwraca jednak przede wszystkim to, że Mariel nie odpowiada typowemu wizerunkowi aktorki, która marzy o karierze. Przyjmuje propozycje, ponieważ są na swój sposób niezwykłe. Na ekran wnosi młodość i świeżość, nie skazone rutyną. Każde ze swych zadań traktuje poważnie, ale nikogo nie zaskoczyłoby, gdyby powiedziała: film już mnie nie interesuje, mam zamiar robić co innego...

Ma 23 lata. Swój pierwszy film, „Dziewczynę z reklamy" (1976), wspomina niechętnie: po prostu była na ekranie. Gotowego filmu nie oglądała zresztą w kinie, był zbyt brutalny i przeznaczony nie dla młodzieży. W owych latach udział nieletnich aktorek, takich jak Linda Blair, Brooke Shields czy Jodie Foster w szokujących obyczajowo filmach wywołał poważną dyskusję. Dopiero w roku 1979 pojawiła się znowu na ekranie u boku Woody Allena w „Manhattanie". Zagrała siebie: niezależną nastolatkę, przedmiot westchnień nie najmłodszego mężczyzny, któremu imponuje swą „wyzwoloną moralnością". Rola nie była duża, a przecież jak w lustrze mogło się w niej przejrzeć całe pokolenie rówieśniczek Mariel.

W trzy lata później znowu wystąpiła w roli niezmiernie typowej: sportsmenki, dziewczyny z charakterem w filmie „Rekord życiowy". I wtedy właśnie Bob Fosse zaproponował jej udział w „Star 80". Szukał podobno nieznanej wykonawczyni, powrócił jednak do Mariel, chociaż fizycznie nie przypominała Dorothy Stratten, rozsławionej niezliczonymi zdjęciami „Playboya". Ale tylko Mariel łączyła doświadczenie konieczne przy tak odpowiedzialnym zadaniu z naturalnością.

– *Nie uważam, żeby Dorothy była „mitą blond idiotką"* – mówi aktorka – *Sądzę, że po prostu była zbyt młoda, zbyt naiwna, aby pokierować własnym losem. Jej tragedia polega na tym, że nie potrafiła powiedzieć „nie". Rozumiem to doskonale, bo jeszcze przed rokiem byłam taka sama, starałam się sprawić przyjemność całemu światu...*

Jako dziewczyna z prowincji, która staje się ofiarą świata showbusinessu stworzyła dojrzałą, przejmującą kreację. Udowodniła, że jest aktorką wysokiej klasy. Posypały się następne propozycje. Ale Mariel jakby się nie zmieniła. Nadal unika rozgłosu i starannie przebiera scenariusze. Zgodziła się wystąpić w sensacyjnym filmie „Zły sezon" (1984); z pewnością pojawi się na tegorocznej uroczystości wręczania Oscarów, bo udział w tego rodzaju paradzie jest obowiązkiem młodej gwiazdy. Ale o swych dalszych planach mówi niewiele. ■

Fot Film Echo – Filmwoche

Z Erikiem Robertsem w filmie „Star 80"

„Star 80"

Z Woody Allenem w „Manhattanie"

SZALONY KANKAN

CSRS-AUSTRIA, 1982

Reżyseria: JÁROSLAV BALIK. Scenariusz według opowiadania Roberta Müllera „Flibustier": Hannes Zell, Jiří Fried, Jaroslav Balik. Zdjęcia: Viktor Ružička. Muzyka: Karel Mareš. Scenografia: Vladimír Labský. Wykonawcy: Josef Vinklář (Scholef), Karel Heřmánek (Krumka), Ota Sklenčka (bankier Lustig), Zuzana Geislerová (Helena, jego córka), Jiří Dohnal (książę Czapp von Eppinghausen), Jan Teplý (Sedláček), Hana Talpová (Hortensie), Valerie Zawadska (Hilda), Miroslav Moravec (hrabia Drobowitz), Josef Langmiller (bankier Willander), Zdeněk Ornest (Thiele), Jan Přeučil (Tschako) i inni. Produkcja: Filmové Studio Barrandov (Praga) – SATEL (Wiedeń). Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 95 min. Tytuł oryginalny: „Silený kankán".

Dzieje związku byłego oficera i jego dawnego ordynansa na tle międzywojennego Wiednia – potraktowane jako ostrzeżenie przed odradzającym się faszyzmem. Nagroda Specjalna oraz nagroda za kreację J. Vinkláře na festiwalu w Ostrawie, 1983.

AMOK!

MAROKO-GWINEA-SENEGAL, 1982

Reżyseria: SOUHEIL BEN BARKA. Zdjęcia: Girolamo Larosa. Muzyka: Miriam Makeba. Wykonawcy: Robert Liensol (Mathew Sempala), Miriam Makeba, A. Douta Seck, Richard Harrison, Gianni Garko, Georges Ardisson, Edmund Purdom, Claudio Gora i inni. Produkcja: M.C. (Dakar) – Interfilms (Casablanca) – Sylicinema (Conacri). Barwny. Czas wyświetlania: 113 min. Tytuł oryginalny: „Amok!"

Nagrodzony w Moskwie i Karlowych Warach film o segregacji rasowej w RPA: problem apartheidu widziany oczami mieszkańców Afryki.

ODNALEŹĆ SIEBIE

ZSRR, 1983

Reżyseria: NATALIA TROSZCZENKO. Scenariusz: Jewgienij Gabriłowicz, Sołomon Rozen. Zdjęcia: Gienrich Marandżian. Muzyka: Władisław Uspienski. Scenografia: Rimma Narinian. Wykonawcy: Jewgienija Simonowa (Anna), Nikołaj Karaczencow (Szurik), Lilija Gricenko (matka Szurika), Tatiana Ławrowa (Tatiana), Wiktor Jewgrafow (Siergiej), Oleg Palmow (Skworcow), Łarisa Malowanna (Kostromina), Władimir Letienkow (Misza) i inni. Produkcja: Lenfilm. Barwny. Szerokoekranowy. Czas wyświetlania: 80 min. Tytuł oryginalny: „Dołgaja doroga k siebie".

Kameralny dramat psychologiczny: młoda plastyczka decyduje się na rozstanie z mężem, powątpiewającym w jej talent.

Listy do redakcji

„ZWIERCIADŁO DUCHOWEJ NIEMOŻNOŚCI"

Szanowny Panie Redaktorze,

Serdecznie dziękuję za opublikowanie mojego artykułu „Zwierciadło duchowej niemożności" („Film", nr 4/1985). Aliści ze zgrozą tam przeczytałem, że film Paula Maya „08/15" jest ... „wesołą komedią wojskową". Jest to oczywisty nonsens! Po sprawdzeniu brudnopisu ogarnęła mnie rozpacz: podczas opracowywania tekstu (nieco szerszego), wstawkę o wesołej komedii wojskowej przyczepiłem do „08/15", zamiast do filmu „Der Frontgockel" (Kogut frontowy). „08/15" jest filmem epickim, zrealizowanym dosyć powierzchownie i z nonszalancją, w którym szczególnie część druga obfituje w sceny absolutnie dalekie od komedii; natomiast „Der Frontgockel" jest właśnie komedią – głupią i pretensjonalną, w której maskotka (ów kogucik) decyduje o losach frontowych dowódcy eskadry lotniczej.

Za swój ewidentny błąd serdecznie Pana i Czytelników przepraszam.

Z poważaniem
WALDEMAR SZNAJDER

POMAGAMY SOBIE

Andrzej Tatarek (Al.·600-lecia 84/6, 96-500 Sochaczew) poszukuje numerów 1–4, 6, 7, 10–13, 20, 21, 23, 29, 30 i 31 „Filmu" z 1984 r. oraz 2 i 3 z 1985.

Bolesław Weremko (ul. Czereśniowa 12 m. 81, 21-040 Świdnik k/Lublina) odstąpi „Film" z lat: 1959 (numery 36, 38, 42, 43, 45–47), 1960 (17, 22–24, 38), 1962 (17, 28, 29, 32, 33, 35, 37, 42, 47, 50, 51), 1963 (16) i 1964(46).

Joanna Czerwińska (ul. Czerwona 10 m 1, 95-100 Zgierz) poszukuje nr. 40 „Filmu" z 1982 r. oraz 5, 20, 32 i 40 z 1983.

Dorota Jackowska (Os. 35-lecia PRL 4/6 99-400 Łowicz) poszukuje numerów 1–3 „Filmu" z br.

Grażyna Krzak (ul. Kozienicka 24/4, 26-940 Pionki) poszukuje „Filmu" z lat: 1980 (numery 25 i 33), 1981 (7, 9, 13, 24, 26), 1982 (2, 3, 19, 26), 1984 (53) i 1985 (2).

Jacek Czubała (97-343 Mierzyn 103, woj. piotrkowskie) odstąpi „Film" z lat 1983 (numery 16, 18, 34, 44, 47, 49) i 1984 (1–4, 6, 7, 9, 14, 17, 19, 21–29, 32, 34–38, 42–53).

Wojciech Petryka (Falenty Nowe 60, 05-550 Raszyn) poszukuje „Filmu" z lat 1983 (numery 1, 2, 4, 5, 7, 8, 11, 17, 18, 24, 25, 32) i 1984 (1, 6, 7, 18, 22, 30, 31, 33, 39, 45, 52); odstąpi 23, 40, 46 i 50 z 1983 r., 26, 35, 36, 38, 41–43 i 49 z 1984 r. oraz 2 z br.

Sylwester Kołanowski (Głądy 16, 14-107 Gierzwałd, woj. olsztyńskie) poszukuje numerów 2 i 3 „Filmu" z br.

Jerzy Zieliński (ul. Narzymskiego 24/19, 31-463 Kraków) odstąpi oprawione roczniki „Filmu" z lat 1975-76.

Zbigniew Jakimiuk (Os. Przyjaźń 65 m 6, 00-905 Warszawa) odstąpi „Film" z lat: 1982 (numery 19, 23, 24, 29–40), 1983 (1, 2, 6–11, 13–22, 24–27, 29–33, 35, 37, 39–45, 47-52) i 1984 (1–4, 6–35, 37–53).

Violetta Rola (ul. Hufcowa 24 m 3 bl. 131, 94–107 Łódź) odstąpi „Film" z lat: 1979 (numery 6, 19), 1982 (8, 11-13, 22, 29, 33), 1983 (2, 35, 47, 50) i 1984 (10, 12–14, 18, 19, 21–23).

Paweł Roliński (ul. Rydzowa 21 m 10, 91-211 Łódź) odstąpi „Film" z lat: 1983 (numery 16, 17, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 36–42, 44–48, 50–52), 1984 (1–7, 9–11, 14–23, 26, 27, 30, 31, 33, 34, 36–42, 44–48, 50–52) i 1985 (1–4).

FILM – magazyn ilustrowany
WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. centrali 25 72 91 do 93;
REDAKCJA: ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa, tel. 45 40 41 w: 112, 116;

REDAKTOR NACZELNY: Zbigniew Klaczyński

DRUK: Zakłady Wkięsfodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.
WARSZAWA, 1985.03.17 NR 11
Teksty przekazano do drukarni 1985.02.22 zam 281. N – 90

RADA REDAKCYJNA: Henryk Kluba, Maria Kornatowska, Marian Kuszewski, Józef Lenart, Zbigniew Safjan, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. REDAGUJE ZESPÓŁ: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Renata Pajchel, Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Elżbieta Kowalska, Barbara Seroczyńska. KOREKTA: Elżbieta Czechak, Marek Kreutz. REDAKCJA NIE ZWRACA RĘKOPISÓW nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania.

OGŁOSZENIA przyjmuje Biuro Reklam i Propagandy: tel. 25-56-26

ZDJĘCIA: J. Bielak, T. Mandziewski, L. Sorell, R. Sumik, APN, Ciné Revue, Film Echo, Filmové Studio Barrandov, Hollywood Reporter, Interfilms, Lenfilm, M.C., P.D.F., Première, P.R.F. „Zespoły Filmowe", Rastor, Sates, Sowietskij Ekran, Sowietskij Film, Sylicinema, Tri Star Prod.,Viejsnik, arch.

PRENUMERATA: kwartalna – 260 zł, półroczna – 520 zł, roczna – 1040 zł.

WARUNKI PRENUMERATY: 1. Instytucje i zakłady pracy w miastach wojewódzkich i miastach będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych Oddziałach; 2. Instytucje i zakłady pracy oraz osoby zamieszkałe w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u listonoszy; 3. Mieszkańcy miast będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch". PRENUMERATĘ ZE ZLECENIEM WYSYŁKI ZA GRANICĘ przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-869 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla instytucji i zakładów pracy;

TERMIN PRZYJMOWANIA PRENUMERATY: 1. Do dnia 10 listopada na I kwartał, I półrocze roku następnego oraz cały rok następny; 2. Do dnia 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty w roku bieżącym.

Kinorama

FAKTY

Brytyjski minister sztuki, Lord Gowrie, oświadczył ostrożnie, że kryzys kina brytyjskiego zdaje się być przezwyciężony: w realizacji znajduje się 75 filmów brytyjskich reżyserów, niezależnie od produkcji amerykańskich, które korzystają z dobrze wyposażonych technicznie wytwórni. W roku 1985 i 1986 w 40 miastach wielu krajów odbędzie się festiwal pod hasłem „Rok brytyjskiego filmu", w programie którego znajdą się pozycje klasyczne, takie jak „Lawrence z Arabii" i „Most na rzece Kwai" Davida Leana, „Tom Jones" Tony Richardsona oraz nowsze, m.in. „Kochanica Francuza" Karela Reiszai „Greystoke-Tarzan" Hugha Hudsona

★

Meryl Streep i Kevin Kline grają główne role w filmie Mike Nicholsa „Płonące serce".

★

„Kapitan Fracasse" Teofila Gautiera znajdzie się na ekranie – tym razem telewizyjnym. Film realizuje Władimir Sawielew, w roli głównej Oleg Mieńszikow oraz Aleksandra Isajkina, Swietłana Toma, Michaił Daniłow. Barwne, kostiumowe widowisko powstaje w Wytwórni im. Dowżenki. Słowa piosenek – z wierszy Bułata Okudżawy.

★

Andrea Occhipinti (na zdjęciu), którego oglądaliśmy niedawno w roli stendhalowskiego Fabrycego Del Dongo w telewizyjnej wersji „Pustelni Parmeńskiej" Mauro Bolognieniego, jest partnerem Bo Derek w filmie „Bolero" zrealizowanym przez Johna Dereka.

Fot. Ciné Revue

Fot. Première

Mathilda May

Szkołę aktorską – paryską Conservatoire – ukończyła z pierwszą nagrodą i debiutowała w filmie „Nemo" Arnauda Seligna-ca. Dziś dwudziestoletnia aktorka jest gwiazdą komedii „Król gagu" weterana Claude Zidi, występując u boku Michela Serraulta i Thierry Lhermitte.

PREMIERY

Wagner – filmowy i operowy

Serial „Wagner" emitowany w drugim programie naszej TV zasługuje na miano wydarzenia. Nie tylko ze względu na wagę tematu, rozmach produkcji i udział gwiazd takich jak Richard Burton (w swej przedostatniej roli ekranowej), Vanessa Redgrave, Laurence Olivier, John Gielgud i Ralph Richardson. Także dlatego, że mamy możność oglądać jedno z tych „szalonych" przedsięwzięć współczes-

Richard Burton jako Wagner

nego kina, któremu niełatwo znaleźć drogę do odbiorcy.

Brytyjski reżyser Tony Palmer zrealizował przy udziale kinematografii węgierskiej i austriackiej pięciogodzinny film według scenariusza Charlesa Woodsa. Kiedy jednak okazało się, że ze względu na metraż istnieje mała szansa dystrybucji kinowej, zdecydował się na poszerzenie materiału do wymiarów dziewięciogodzinnego serialu telewizyjnego. Wersję krótszą – wyświetlaną na razie tylko na niektórych festiwalach i w brytyjskim National Film Theatre – komentuje John Gielgud, wersję telewizyjną – Andrew Cruickshanks. Tego rodzaju narracja była niezbędna, aby uporządkować epizody z burzliwego życia niemieckiego kompozytora Richarda Wagnera (1813–1883). Akcja rozpoczyna się w latach czterdziestych, od rewolucji w Dreznie: Wagner był wówczas nadwornym kapelmistrzem i mężem ambitnej Minny Planer. Kolejne epizody relacjonują jego emigrację, pełen pasji związek z Mathilde Wesendonk, następnie małżeństwo z Cosimą von Bülow, okres spędzony na dworze szalonego króla Ludwika II Bawarskiego, budowę teatru w Bayreuth i śmierć w Wenecji. Palmer inscenizuje obrazy pełne patosu i operowego przepychu, dostosowane do muzyki Wagnera, która niemal nieustannie rozbrzmiewa w tle. Ogromnym walorem filmu są zdjęcia Vittorio Storaro, malarskie i znakomicie oddające dekoracyjność epoki, dekoracyjność ukazaną zresztą z dokumentalną prawdą dzięki realizacji w historycznych miejscach. Kontrowersyjna postać Wagnera, nie tylko muzyka, ale poety i ideologa wpisana została w szerokie tło społeczne i polityczne, ukazana w otoczeniu ważnych postaci epoki. Richard Burton nie odpowiada może zewnętrznie wizerunkowi kompozytora, tworzy jednak niezwykle przekonującą kreację, która jest mieszaniną arogancji, egoizmu, czułości i obsesji. Jego gra w pełni dostosowana jest do stylu tego niezwykłego dzieła.

WYDARZENIA

Hinduski Orson Welles

Patrick Thevenon pisze w „L'Express": – Oto film, który przybywa z głębi Indii i wręcz z otchłani czasu. Film oscylujący między kinem komercjalnym a kinem autorskim, między dwoma stylami: kina orientalnego i zachodniego, a także między dwoma epokami: czasem sari i czasem dżinsów.

Może właśnie ten brak równowagi spowodował porażkę „Papierowych kwiatów" w Indiach w roku 1959, a teraz stanie się powodem zaciekawienia publiczności francuskiej? Guru Dutt zasłużył sobie na to. Ten „wyklety" reżyser nie nakręcił już po „Papierowych kwiatach" żadnego filmu, ale nadal pisał scenariusze, był producentem, aktorem. W roku 1964, w wieku 39 lat popełnił samobójstwo.

To on gra główną rolę w tej autobiograficznej historii. Jest reżyserem pragnącym robić filmy osobiste, a jednocześnie ulegającym prawom rynku. Podobnie jest z jego życiem prywatnym, gdy poddaje się obowiązkom rodzinnym, a jednocześnie nie potrafi oprzeć się fascynacji osobą młodej aktorki. Ten melodramat, który Satyajit Ray potraktowałby bez żadnych upiększeń, Guru Dutt umieścił w ramach tradycyjnej hinduskiej produkcji, wymagającej przerywników komediowych, baletowych i piosenkarskich.

Guru Dutt przypominał Orsona Wellesa nie tylko fizycznie. Jego reżyseria ma także głębię Wellesa. W tym pierwszym indyjskim filmie cinemascopowym odnajduje się atmosferę kina amerykańskiego lat 40-tych: długie ujęcia w pustych ateliers, jazdy kamery za przemykającymi szosami packardami.

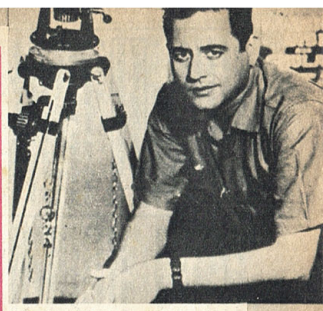
Podobnego zdania jest Louis Marcorelles, krytyk „Le Monde": – W dawnym, zupełnie bezosobistym świecie kina hinduskiego, Guru chciał robić filmy autorskie, uwzględniające jednak kanony przemysłu filmowego. Wybrał drogę zupełnie odmienną od Satyajita Raya, który w roku 1956, jako młody debiutant zdobył sobie międzynarodową sławę „Drogą do miasta" (Pather Panchali), zupełnie nie zauważoną w Indiach.

„Papierowe kwiaty" Dutta to trochę jak indyjski „Bulwar Zachodzącego Słońca", ale nie tak cyniczny, bo pokazujący świat kina z punktu widzenia człowieka, który uległ czarowi „papierowych kwiatów", sztuczności i pozorów (...) Guru Dutt, podobnie jak jego bohater Suresh Sinha, żył i umarł dla kina. Magik wpadł we własne sidła.

Z opinią, że Guru Dutt był indyjskim Orsonem Wellesem, nie zgadza się Michel Mardore w „Le Nouvel Observateur": – Temat przypomina tematy filmów Wellesa. Stary reżyser wraca do pustej wytwórni filmowej, zasiada na swoim krześle i wspomina lata sławy, spotkanie z przemokniętą na deszczu dziewczyną, z której zrobił gwiazdę, a potem swój schyłek jako artysty i człowieka.

Nie, Orson Welles, mimo swego zamiłowania do tematu przegranego życia, nie grałby na tak wyrazistych strunach. Kiedy oglądą się „Papierowe kwiaty" przypominają się raczej mistrzowie melodramatu, jak Vincente Minnelli czy Douglas Sirk, a także „Narodziny gwiazdy". Guru Dutt, aktor i reżyser, urodzony w 1925 roku żywił się komediami i melodramatami hollywoodzkimi z lat 30-tych i 40-tych. Zanim zabrał się do realizacji „Papierowych kwiatów" z pewnością dokładnie obejrzał obie wersje „Narodzin gwiazdy".

Dlaczego jednak po upływie ćwierćwiecza te dziwne „Papierowe kwiaty" są takim odkryciem? Otóż w ten film została wpisana cała historia porażki, zapowiadającej jakby to, co spotkało reżysera. Sytuacja godna pióra Borgesa. Jest jeszcze i drugi powód. Otóż Dutt przystał na zabójczy kompromis. Zamiast zerwać z komercjalnym kinem hinduskim, tak jak to zrobił Satyajit Ray, miał nadzieję, że



Reżyser Guru Dutt Fot. Première

uda mu się przemycić swój osobisty styl. Udało mu się to, ale tylko częściowo. Są w „Papierowych kwiatach" chwile niezwykłej wielkości, jak chociażby scena, gdy niegdyś sławny reżyser, a potem zwykły statysta nie potrafi wydobyć z siebie jednego zdania w obliczu tej, z której zrobił gwiazdę. A reszta? Straszliwe, łopatologiczne dłużyzny, przewracanie oczami, naiwności. Po prostu dzisiaj taki kompromis odrzuca się całkowicie. W historii kina Dutt pozostanie datą, ale nie zapoznanym geniuszem.

Waheda Rehman i Guru Dutt Fot. L'Express